

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

10. Jahrgang

April 1957

Heft 4

ZUR INSTANDSETZUNG DES WÜRZBURGER DOMES

Die bei der Instandsetzung des Würzburger Domes geplanten bzw. begonnenen Maßnahmen haben die Unterzeichneten veranlaßt, sich mit der folgenden Erklärung an das Würzburger Domkapitel zu wenden.

Sie vereinigen sich hierin mit den übrigen bereits in gleichem Sinne bei den zuständigen kirchlichen und staatlichen Instanzen vorstellig gewordenen Fachkollegen, darunter der Ordinarius für Kunstgeschichte der Universität Würzburg, Prof. Dr. Herbert Siebenhüner, der Direktor des Mainfränkischen Museums in Würzburg, Dr. Max H. von Freeden, und der emeritierte Würzburger Ordinarius für Kunstgeschichte, Prof. Dr. Kurt Gerstenberg.

München, den 7. März 1957

Mit Bestürzung haben die Unterzeichneten erfahren, daß das Bischöfliche Domkapitel zu Würzburg beschlossen hat, bei der Instandsetzung des Würzburger Domes die bei der Zerstörung im Krieg erhalten gebliebenen Stukkaturen des Pietro Magno aus den Jahren 1700 – 1704 beseitigen zu lassen, um den Raum des Domes einheitlich auf die Vorstellung unserer Zeit von der sakralen Kunst des Mittelalters stimmen zu können.

Wir bekennen, daß uns dieser Plan als ein nicht zu verantwortender Eingriff in den Bestand und in den Charakter des altherwürdigen Bauwerkes erscheint. Die barocken Stukkaturen sind, soweit sie erhalten blieben, ein untrennbarer und wesentlicher Bestandteil des Raumes: durch sie erst wurden Raumelemente von vier verschiedenen mittelalterlichen Stilepochen zu einer Einheit zusammengeführt, die wir als vollkommen und endgültig empfinden. Es kann nicht in unser Belieben ge-

stellt sein, aus Gesicht und Erscheinung eines solchen Baudenkmals gewisse Züge zu tilgen, nur weil der eine oder andere glaubt, daß sie uns heute nicht mehr zu sagen. Zudem lehrt die Erfahrung, daß Eingriffe in einen so großartigen historischen Bestand zwangsläufig einen ständigen weiteren Abbau vorhandener künstlerischer Werte nach sich ziehen. Dazu kommt die schmerzliche Erkenntnis, daß die in ähnlicher Absicht vollzogenen purifizierenden Kirchenrestaurierungen des 19. Jahrhunderts nie und nirgends das Sakrale des Raumeindrucks zu steigern vermochten, sondern durch ihre vereinheitlichende Stilisierung spätestens auf die nachgeborene Generation nur noch ernüchternd gewirkt haben. Die Denkmalpflege von mehr als hundert Jahren lehrt, daß jede solche rekonstruierende Purifizierung dem Kirchengebäude den starken Atem des geschichtlich gewachsenen Gotteshauses nimmt und es gleich einem Museum zum Willensprodukt eines Zeitgeschmackes stempelt.

Auch ist im Würzburger Dom die Erfüllung der statischen Notwendigkeit durchaus lösbar, ohne daß der Stuck geopfert werden müßte. Ergänzungen sind wohl erforderlich, aber künstlerisch und technisch durchaus gut lösbar.

Nachdem der Krieg dem Würzburger Dom so schwere Wunden geschlagen hat, glauben wir, daß jetzt alles getan werden müsse, um das Gebliebene zu sichern und künftigen Geschlechtern in ganzer Wahrheit zu überliefern.

Hans Kauffmann,	Ordinarius für mittlere und neuere Kunstgeschichte an der Universität Köln, zugleich als 1. Vorsitzender des Deutschen Kunsthistorikerverbandes
Joseph Maria Ritz,	2. Vorsitzender der Vereinigung der Landesdenkmalpfleger der Bundesrepublik
Theodor Müller,	Direktor des Bayerischen Nationalmuseums, München
Ludwig H. Heydenreich,	Direktor des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München
zugleich im Namen von	
Hans Sedlmayr,	Ordinarius für mittlere und neuere Kunstgeschichte an der Universität München

DIE „MOSTRA DEL SEICENTO EUROPEO“ IN ROM

Dezember 1956 – Januar 1957

(Mit 2 Abbildungen)

Nicht weniger als 365 Gemälde und Skulpturen und nicht weniger als 5 verschiedene Ehren- und Arbeitskomitees mit insgesamt 45 Namen zählt der in seiner definitiven Ausgabe 284 Seiten und 96 Tafeln umfassende Katalog dieses Mammutunternehmens auf – eine imponierende Menge, die um so größere Erwartungen erwecken mußte, als zwei Veranstalter wie der Europarat und das italienische Unterrichtsministerium zusammengewirkt haben, um dem weitgespannten Programm Genüge zu tun. Welches Ziel ihnen vorschwebte, bezeugen die Worte, die im Vestibül der Ausstellung in monumentalen Lettern prangten und aus denen wir zitieren:

„... porre in rilievo l'unità dello spirito europeo nei diversi secoli. Da questa solenne realtà dobbiamo trarre ispirazione per una più stretta unione fra i popoli europei.“

Kein Wunder also, wenn der Beschauer mit besonders hochgespannten Erwartungen an die Veranstaltung herantrat! Allein, um es gleich vorwegzunehmen: den erweckten Hoffnungen entsprach die tatsächliche Leistung nur in begrenztem Maße. Wir wollen hier nicht im einzelnen auf die Gründe dafür eingehen, die in der italienischen Öffentlichkeit und in Fachkreisen nicht ohne eine gewisse Leidenschaftlichkeit erörtert worden sind, sondern uns auf die sachliche Feststellung des Tatbestandes beschränken. Was vor allem auffällt, ist die ungleiche Vertretung der einzelnen Länder, die sich z. T. aus der Schwierigkeit erklären dürfte, die nicht immer gleichartigen Gesichtspunkte, die jeweils für die historische und qualitative Auswahl maßgebend waren, in Übereinstimmung zu bringen.

Betrachten wir zunächst die Vertretung der italienischen Kunst des Seicento. In den Mittelpunkt hatte man begreiflicherweise wiederum Caravaggio und den Caravaggismus gerückt. Hierbei kam den Veranstaltern zugute, daß die seinerzeit in Mailand nicht gezeigte „Enthauptung des Täufers“ aus der Kathedrale von La Valletta, Malta sich zu Restaurierungszwecken in Rom befand und, gewissenhaft wiederhergestellt, als imposanter zentraler Blickpunkt verwandt werden konnte (das Bild mißt 3.60 x 5.20 m!). Es ist schwerlich zuviel gesagt, wenn man dies nicht allein dank seiner Überdimensionierung gewaltige Kirchenstück als das Großartigste und Packendste bezeichnet, das der Künstler hervorgebracht hat, ja als eine der Hauptleistungen der späteren italienischen Kunst überhaupt (Abb. 1).

Einige weitere allbekannte Werke Caravaggios gesellten sich zu der sie alle im buchstäblichsten Sinne „weit in den Schatten stellenden“ Malteser Enthauptung, darunter der ebenfalls in Rom restaurierte hl. Hieronymus gleicher Provenienz. Unter den sonstigen caravaggesken Stücken, die im wesentlichen eine gekürzte Wiederholung der Ausstellungen von Mailand und Utrecht darstellen, verdient eine Neuentdeckung hervorgehoben zu werden, die eindrucksvolle „Madonna col Bambino e

Santi ed Anime purganti" von Caracciolo aus S. Chiara zu Nola, deren Neubestimmung Cesare Brandi verdankt wird (Abb. 4).

Wenig erfreulich wirkt dagegen in seiner trockenen Buntheit das große Altarbild von Saraceni „Martirio di S. Agapito“ aus dem Dom von Palestrina, das übrigens keineswegs, wie der Katalog behauptet, „quasi sconosciuto alla critica“ ist, sondern sowohl von R. Longhi in „Vita artistica“ (giugno 1927) wie von A. Porcella in seinem „Carlo Saraceni“ (Rom 1928) gewürdigt wurde. Von den weiteren italienischen Caravagesken waren Borgianni nur mit dem „Hl. Karl Borromäus unter den Pestkranken“ (aus S. Adriano), Manfredi mit dem allbekannten „Konzert“ der Uffizien, Serodine, Riminaldi und Artemisia Gentileschi ebenfalls mit je einem Beispiel zur Stelle. Von Orazio Gentileschi war die berühmte, öfter variierte „Ruhe auf der Flucht“, und zwar in dem Exemplar der Wiener Galerie, ausgestellt, während der „David“ aus römischem Privatbesitz nicht ganz zu überzeugen vermochte, zumal er dem bekannten Bilde gleichen Gegenstandes in der National Gallery zu Dublin erheblich unterlegen war.

Unter den nordischen Caravagesken hob sich Simon Vouet mit den beiden kürzlich gereinigten Franciscusbildern aus S. Lorenzo in Lucina nachdrücklich heraus. Valentin kam in drei Stücken aus dem Louvre, der Münchener Pinakothek und aus dem Althorp House gut zur Geltung; Renieri war durch die „Morte di Sofonisba“ aus Kassel etwas knapp, aber angemessen vertreten. Zu bedauern war, daß von Honthorst, dem wichtigsten der holländischen Caravagesken, nur ein Beispiel der späteren, „hellen“ Periode gezeigt wurde; ebenso war von Terbruggen nichts weiter als der „Unglaube des Thomas“ aus dem Rijksmuseum zu sehen, während sowohl Baturen wie Stomer „durch Abwesenheit glänzten“.

Für die Repräsentation der „Gegenspieler“ Caravaggios, die Carracci und ihre Nachfolger, hatten die beiden Ausstellungen von Bologna (1954 und 1956) den Weg gewiesen, und die römische Mostra hielt sich denn auch getreulich an dies Vorbild, abgesehen von zwei unerheblichen Carracci-Nachträgen (Nr. 46 und 51), wovon namentlich der letztere besser fortgeblieben wäre. Von Reni, Domenichino und Guercino wurden je drei bzw. vier Proben, darunter die schöne Domenichino-Landschaft aus dem Besitz von Denis Mahon, geboten, von Albani nur das große, aber ziemlich leere Bild „Toilette der Venus“ aus römischem Besitz, das im letzten Augenblick als „Lückenbüßer“ einzuspringen hatte.

Was die übrigen Lokalschulen angeht, so war die Auswahl hier derart unzulänglich und zufällig, daß man sich fragt, warum denn nicht die fast überall vorhandenen Spezialkenner konsultiert wurden. Von den Mailändern und Lombarden nichts weiter als je ein Werk von G. C. Procaccini und von Cerano zu zeigen, aber weder Morazzone noch Daniele Crespi (dessen berühmte „Cena di S. Carlo“ in einer der 6 Einleitungen dem erstaunten Leser als „Capolavoro del Cerano“ vorgestellt wird), weder Nuvolone noch Francesco del Cairo, weder Tanzio da Varallo noch Miradori zu repräsentieren, ist gegenüber einer so produktiven und interessanten Schule

nicht zu rechtfertigen. Nicht viel besser stand es um die Venezianer: kein einziges Werk von Padovanino, Pietro della Vecchia, Liberi, Farabosco, Molinari, Zanchi usw. war zu erblicken, lediglich je zwei Bilder des Vicentiners Maffei, je eines des Friaulaners Carneio (das entbehrlich gewesen wäre), des Veronesen Orbetto, und zwei des geborenen Florentiners Mazzoni – also mit anderen Worten: überhaupt kein wirklich authentischer Repräsentant des ganzen stadt-venezianischen Seicento! Ungefähr das gleiche galt für Florenz: weder Cigoli noch Biliverti (das unter diesem Namen ausgestellte Bild „Tarquinius und Lucretia“ aus der römischen Galleria di San Luca ist ein unzweifelhafter Cagnacci und hat – trotz Corrado Ricci – nicht das geringste mit Florenz zu tun), weder Matteo Rosselli noch Giovanni da San Giovanni, weder Vannini noch Cristofano Allori (der im Katalog aufgeführte „San Giovanni nel deserto“ aus dem Palazzo Pitti wurde zwar geschickt, aber als „zu schwach“ nicht ausgestellt) waren vertreten; nichts weiter als je ein Carlo Dolci, ein Lorenzo Lippi und ein Furini (die beiden letzteren aus der gründlich ausgeschöpften römischen Sammlung Busiri-Vici) sowie – als nachträgliches, im Katalog nicht verzeichnetes Trostpflaster – die schon so oft reproduzierte „Burla del Piovano Arlotto“ von Baldassare Franceschini.

Etwas mehr Liebe hatte man der genuesischen Schule entgegengebracht: Giovanni Andrea De Ferrari, Assereto, Castiglione und Gregorio de Ferrari waren (wenn auch dem Wert nach sehr unterschiedlich) zur Stelle, dafür aber Strozzi, das unzweifelhafte Schulhaupt, mit dem Bozzetto „Parabola del Convitato a Nozze“ unzureichend repräsentiert und wesentliche Meister wie Fiasella, Ansaldo und Piola überhaupt nicht. Magnasco, wiewohl noch im Seicento geboren und in dessen letztem Jahrzehnt bereits tätig – wie das eine von ihm ausgestellte datierte Bild beweist –, gehört doch dem Wesen seiner Kunst nach ins Settecento und hätte darum grundsätzlich ganz fortbleiben müssen, ebenso übrigens, wie hier kurz angemerkt werden möge, Giuseppe Crespi.

Ähnliches wie von den Genuesen wäre von den Neapolitanern zu sagen: Stanzioni, Falcone, Salvator Rosa, Preti und Luca Giordano wurden in mehr oder minder glücklicher Auswahl gezeigt (bei Stanzioni trat an die Stelle der im Katalog verzeichneten Sant'Agata ein großes Altarbild); das als „Cavallino“ katalogisierte Bild aus Verona (Nr. 57) besitzt mit dem Meister überhaupt keinerlei Verwandtschaft, und an den sympathischen Palermitaner Pietro Novelli hatte anscheinend niemand gedacht, so daß Sizilien – da auch der hier lange tätige Stomer fehlte – innerhalb der italienischen Schulen völlig leer ausging.

Im Gegensatz zu den ober- und süditalienischen Schulen – unter denen übrigens ebenfalls einige kleinere Zentren (so Ferrara mit Scarsellino und Bonone) übergangen waren – wurde Rom in seiner zentralen Bedeutung für das Jahrhundert aufs stärkste hervorgehoben, wohl mehr als sachlich berechtigt und der Ökonomie des Ganzen zuträglich war. Gewiß entbehrte es nicht des Reizes, schwer zugängliche Monumentalarbeiten wie die großen Kartons von Lanfranco, Sacchi und Carlo Pellegrini zu

den Mosaiken in St. Peter kennen zu lernen oder an ein paar bemalten Holzmodellen zu sehen, auf welche Weise den römischen Auftraggebern die Wirkung einer malerischen Dekoration innerhalb des architektonischen Rahmens veranschaulicht wurde. Sonst aber geschah mit der Vertretung von Meistern des Hochbarock wie Gaulli, Mola, Pozzo, Cerquozzi, Angeluccio und Kleineren des gleichen Kreises im Vergleich zu den nichtrömischen Schulen des Guten entschieden zuviel, während andererseits der volkstümliche Sassoferato zwar unter Nr. 276 im Verzeichnis, nicht aber in der Ausstellung zu finden war. Was Carlo Maratti angeht, so läßt ihn der Katalog in beiden Ausgaben fälschlich in Rom geboren sein und nimmt ihm das Bild Nr. 113 der Sammlung Busiri-Vici, um es Gaulli zuzuschreiben, obwohl es sich offenkundig um eine verkleinerte Replik einer der wohlbekannten (übrigens auch in Stichen verbreiteten) Prophetinnen der Maratti-Kapelle von St. Peter handelt. Derartige Versehen sollten bei einer in Rom stattfindenden Ausstellung doch wohl nicht unterlaufen!

Ungleich wie die Auswahl innerhalb der Schulen Italiens muß auch jene der übrigen europäischen Schulen genannt werden. Bei weitem am überlegtesten und kompetentesten wurde die Aufgabe für Frankreich von Charles Sterling gelöst. Man vermißt hier kaum irgend einen wesentlichen Namen noch eine wesentliche Kunstrichtung, und alles war unter sich in sorgfältiger Weise ausgewogen. Sowohl die mehr klassische Richtung (Poussin, Claude Lorrain, Lesueur, Champagne usw.) wie die „barocke“ Strömung (Perrier, Lebrun, Jouvenet) und die „Peinture de la Réalité“ (Le Nain, La Tour, Le Clerc, Tournier) kamen nach Gebühr zur Geltung. Wollte man überhaupt eine kritische Einwendung erheben, so höchstens die, daß das Bestreben, alles Wesentliche vorzuführen, dem Gesamteindruck eine etwas didaktische Note gegeben habe, was indessen weniger aufgefallen wäre, wenn der Abstand von der gänzlich „unpädagogischen“ italienischen Auswahl sich nicht so überwältigend aufgedrängt hätte.

Auch von der holländischen Abteilung könnte ähnlich Günstiges wie von der französischen gesagt werden, wenn hier nicht die unbefriedigende Vergegenwärtigung der beiden Größten, Rembrandt und Frans Hals, das sonst wohlgelungene Ganze seiner eigentlichen Krönung beraubt hätte. Als Grund dafür wird angegeben, daß man nicht Werke zum zweiten Mal habe zeigen wollen, die in Rom bereits vor einigen Jahren in anderem Zusammenhange zu sehen waren, eine Argumentation, die als stichhaltig gelten könnte, wenn man für einen ungefähr gleichwertigen Ersatz gesorgt hätte, was jedoch leider keineswegs der Fall war. Die von Gerard Knutzel verfaßte Einleitung über den „Charakter der holländischen Malerei“ unterstreicht ausdrücklich: „Hals si diverte ad alternare il suo impegno di ritrattista . . . con il piacere di dipingere i suoi figliuoli, dei giovani pescatori oppure dei vivaci tipi di popolari.“ Sehr treffend gesagt! Aber was hilft dem Ausstellungsbesucher die literarische Kontrastierung zwischen dem „offiziellen“ und „inoffiziellen“ Hals, wenn ihm der letztere nicht in einem einzigen Beispiel zur Anschauung gebracht wird?

Weniger befriedigend war bedauerlicherweise die Auswahl der vlämischen Bilder ausgefallen. Hätten nicht der Palazzo Pitti seine herrliche Landschaft „Il ritorno dal lavoro“ und die Münchner Pinakothek die prachtvolle „Entführung der Töchter des Leukipp“ entsandt, wäre es um die Repräsentation von Rubens kaum besser bestellt gewesen als um jene van Dycks, den das ziemlich konventionelle religiöse Gemälde der Brera zusammen mit dem durchschnittlichen Bildnis aus der Ca' d'Oro in Venedig beinahe nur nominell zu vertreten vermochte. Auch was von Jordaens, Cornelis de Vos, Teniers, Brouwer, Siberechts, Snyders, Jacques d'Arthois usw. zu sehen war, rundete sich zu keinem Bilde der vlämischen Schule ab, das an Überzeugungskraft mit den französischen oder holländischen Sälen irgendwie zu vergleichen gewesen wäre.

Daß England und Deutschland in dem allgemeinen Bilde des Seicento keine sonderlich glanzvolle Figur machen würden, ließ sich bis zu einem gewissen Grade voraussehen. Für England war die Zeit der Reynolds, Gainsborough und Hogarth noch nicht gekommen, und wenn die Werke von schwächlichen van Dyck-Nachfolgern wie Dobson oder von Nachahmern der Holländer wie Kneller und Lely neben denen ihrer Vorbilder keinen besonders günstigen Eindruck hervorriefen, so kann dies kaum überraschen. Was jedoch die deutsche Abteilung betrifft, so war es immerhin etwas enttäuschend, zu erleben, wie wenig sie sich neben allen übrigen Schulen, die englische einbezogen, zu behaupten vermochte. Gewiß ist das 17. Jahrhundert auch für Deutschland keine sonderlich glückliche Epoche, aber mit Persönlichkeiten wie Elsheimer, mit dem phantasievollen Schönfeld, dem malerisch genial begabten Johann Liss und dem sehr zu Unrecht übergangenen, zu seiner Zeit hochberühmten Bayern Carl Johann Loth wäre m. E. eine wesentlich eindrucksvollere Repräsentation möglich gewesen als die in Rom verwirklichte, bei der – im Gegensatz zu allen übrigen Ländern – nicht einmal ein eigener Raum zustande kam! Von Elsheimer zwei kleine Bildchen (die bekannte „Flucht nach Ägypten“ der Münchener Pinakothek und die intime „Landschaft mit Schäfer“ der Uffizien), von Liss statt der im Katalog aufgeführten vier Gemälde deren bloß drei (der im Katalog fälschlich „S. Giuseppe“ genannte „S. Gerolamo“ der Tolentini in Venedig, ein Hauptwerk des Meisters, war ausgeblieben), von Schönfeld statt der Idyllen und Pastoralen, die man erwartete, zwei kleine, wenig charakteristische Passionsszenen, außerdem noch ein schwächlicher, von Rembrandt kompositionell abgeleiteter Wagenfeld, den man begreiflicherweise (zusammen mit einem ebenfalls unbedeutenden Heimbach) in einen der dunkelsten Winkel der Ausstellung verbannt hatte – mit dieser Auswahl ließ sich in der Tat nicht viel Ehre einlegen!

Daß die Vertretung Deutschlands so mager ausfiel, daß insbesondere der in Italien fast mehr als bei uns geschätzte Schönfeld so wenig zu seinem Recht kam, ist in Rom von vielen Seiten beklagt worden, am beredtesten von Longhi in seinem vieldiskutierten Referat („Europeo“ vom 20. Januar 1957), über dessen manchmal überspitzten und sarkastischen Formulierungen man nicht den sachlichen, berechtigten Kern

übersehen sollte. Longhi beanstandet an den ausgewählten Werken, daß sie, insbesondere jene von „Sandrart, amico di Galileo, o lo Schönfeld, operosissimo a Napoli, sembrano scelti distrattamente; per non parlare dello Heimbach presente con un quadro che gli si può perdonare soltanto rammentando, ciò che il catalogo dimentica, ch'egli era muto . . . “. Er findet ferner, gelegentlich der Besprechung der holländischen Abteilung, daß die Landschaftsgruppe um Elsheimer, Uytenbroeck, Breenbergh und andere (wobei natürlich nicht der das Verbindungsglied zu Rembrandt bildende Lastman zu übergehen wäre) zu Unrecht beiseite gelassen worden seien – ein Einwand, den man gewiß nicht als unbegründet bezeichnen kann.

Was kritischen Erwägungen dieser Art zugrunde liegen dürfte, ist das vielleicht mehr instinktive Gefühl, daß die Ausstellungsleitung neben den drei Hauptströmungen des Seicento, die sie ausdrücklich auf ihrem Titel proklamiert: Realismo, Classicismo, Barocco, eine vierte übersehen hat, die am besten mit dem geläufigen Terminus „Arcadia“ zu bezeichnen wäre, und die, wie bekannt, in der Literatur jener Zeit eine erhebliche Rolle gespielt hat. Auch in der bildenden Kunst ist sie, wiewohl in geringerem Grade und fast nur in Bildern kleineren Formates, in Erscheinung getreten. Nicht immer ist der Inhalt dieser äußerlich (wie bei Elsheimer) unauffälligen Stücke ein rein „arkadischer“ (wie dies am deutlichsten bei Poelenburgh und seinem engeren Kreise der Fall ist), vielmehr tendieren sie gelegentlich nach der mythologischen oder realistischen Seite hinüber – aber latent vorhanden ist das arkadische Moment bei nicht wenigen Meistern, sei es in dieser, sei es in jener schulmäßig besonderen Form; es wäre daher die Aufgabe der zentralen Organisation gewesen, dieser Tatsache gebührend Rechnung zu tragen. Den einzelnen Abteilungen darf das Manko weniger angerechnet werden, da nur ein enges, wahrhaft „europäisches“ Zusammenarbeiten verschiedener nationaler Gruppen unter einer verantwortungsbewußten Gesamtleitung imstande gewesen wäre, den erstrebten Eindruck der geistigen Einheit zu erzielen.

Wie sehr es aber gerade an diesem so laut proklamierten europäischen Geist in Rom gefehlt hat, lehrt in beklagenswerter Weise das Fiasko der spanischen Abteilung. Im Gegensatz zu England und Deutschland handelt es sich hier gerade im 17. Jahrhundert um ein an bedeutenden Individualitäten besonders reiches Land, jedoch – Spanien ist aus politischen Gründen nicht im Europarat vertreten, und der Versuch, seine Mitwirkung gleichwohl „unter der Hand“ herbeizuführen, mußte nach Lage der Dinge scheitern. Die Folge war, daß man nach spanischen Bildern außerhalb des Ursprungslandes Ausschau hielt; und das negative Resultat solcher Bemühungen beweist, daß der Versuch entweder mit unzureichenden Mitteln unternommen wurde – oder überhaupt unlösbar war. Was soll man dazu sagen, daß von Velázquez drei Gemälde aufgetrieben wurden, von denen der Katalog selber eines, das Bildnis der Pinacoteca Capitolina, als „non affatto certo“ preisgibt? Was blieb also übrig? Nichts weiter als eine aus irischem Privatbesitz beigesteuerte ganz frühe Arbeit „La serva con la cena in Emmaus“ und das Brustbild des Francesco d'Este der Modeneser

Galerie, das vielleicht ein bloßes Fragment ist – eine wahrhaftig höchst bescheidene Ausbeute!

Schlimmer noch war es um die Vertretung der übrigen führenden Meister bestellt. Von Murillo sah man als einziges Stück die schwächliche Madonna der Galleria Nazionale zu Rom, die freilich bequem zur Hand war, von Zurbaran das öfter ausgestellte, zwar interessante, aber für den Meister alles andere als repräsentative Stillleben der Florentiner Sammlung Contini, von Valdes Leal überhaupt nichts und von Alonso Cano eine kompositionell von Bloemaert abgeleitete große Leinwand „Adam und Eva nach dem Sündenfall“.

Was sich sonst noch um diese „Vertretung“ einiger der hauptsächlichsten spanischen Meister zusammengefunden hatte, ist so zufällig und seiner Qualität nach so ungleich, daß eine Aufzählung im einzelnen nicht lohnen würde.

Zieht man das Fazit der ganzen Veranstaltung, so wird man es zwar als ein allzu hartes Urteil bezeichnen, wenn Longhi in der Überschrift seines Berichtes von einer „Antologia alla rovescia“ spricht, kann aber schwerlich umhin, festzustellen, daß zwischen dem Gewollten und dem Erreichten eine unüberbrückbare Kluft besteht. Es sei ohne weiteres eingeräumt, daß sich manche Schwierigkeiten in der Beschaffung der Kunstwerke aus besonderen Umständen ergeben haben, mit denen ursprünglich nicht gerechnet werden konnte. In den meisten Fällen indessen liegt das Versagen offenkundig nicht an den äußeren Verhältnissen, sondern daran, daß nicht immer die rechten Männer am rechten Platz standen und daß man es mit der Vorbereitung nicht gründlich genug nahm. Es genügt, den Katalog mit seinen zahllosen Druckfehlern, Ungenauigkeiten und Lücken, der Ungleichwertigkeit der von den verschiedensten Mitarbeitern herrührenden Bildangaben und Literaturnachweise durchzusehen, um zu erkennen, wie überstürzt und flüchtig gearbeitet und wie wenig Sorgfalt auf gleichmäßige Behandlung und wissenschaftliche Zuverlässigkeit gelegt wurde. In der ersten Auflage fehlen z. B. bei vielen Bildern, selbst bei solchen, die sich an leicht erreichbaren Stellen in Rom befanden, die Maßangaben, in der ersten wie in der zweiten Auflage kommt es vor, daß das gleiche Museum mit verschiedenen Namen bezeichnet wird, z. B. „Herzoglichen (!) Museum, Braunschweig“ und ein paar Seiten vorher „Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Braunschweig“; die bekannte Galerie in Salzdahlum wird in den beiden Fällen fälschlich „Galleria Granducale“ genannt – Kleinigkeiten gewiß, aber für die Ungenauigkeit der Arbeitsweise charakteristisch.

Als Kuriosum sei endlich erwähnt, daß außer dem italienischen Katalog den Bestimmungen des Europarates gemäß auch eine französische Ausgabe erscheinen sollte; allein weder am 31. Januar, dem offiziellen Schlußtermin, noch Mitte Februar, ein paar Tage vor dem definitiven Schluß, lag sie fertig vor. Wäre es, wenn die Tätigkeit des Übersetzers so viel Zeit erforderte, nicht zweckmäßiger gewesen, den französischen Katalog gekürzt, aber wenigstens „in tempo utile“ herauszubringen?

Hermann Voss

ZUR „MOSTRA DI PIETRO DA CORTONA“ IN ROM

(Mit 2 Abbildungen)

Cortonas universelles Schaffen läßt sich auf einer Ausstellung immer nur im Ausschnitt demonstrieren. Von seiner entscheidenden Leistung, der Schöpfung der hochbarocken Deckendekoration, konnte bei der ersten Aufstellung dieser Mostra in Cortona überhaupt kein Begriff vermittelt werden. Bei Übertragung der Ausstellung nach Rom waren glücklicherweise Räume des Palazzo Barberini verfügbar. So standen die Tafelbilder (leider auf kurvig bewegte Stellwände mit Wellpappe montiert) z. T. unter Pietros Hauptwerk, der Decke des Salone. Außerdem war die Privatkapelle in die Mostra einbezogen.

Im Dezember und Januar war die Ausstellung gleichzeitig mit der Mostra „Il Seicento Europeo“ (Palazzo delle Esposizioni) geöffnet. Die dadurch erleichterten Vergleichsmöglichkeiten mit einer Reihe der bedeutendsten Schöpfungen des europäischen Barock, so zufällig die Auswahl auch sein mochte, waren einer gerechten Beurteilung von Cortonas Gesamtschaffen nicht gerade günstig, halten doch seine in einen architektonischen Zusammenhang hineinkomponierten Tafelbilder in der Isolierung einer solchen Konfrontierung nur selten stand.

Die durch die Mostra aufgeworfenen Probleme liegen vorwiegend auf dem Gebiete der Chronologie. Die Mehrzahl der ausgestellten Bilder ist durch Quellen für Pietro gesichert. Der Ausstellungskatalog, von A. Marabottini mit großer Sorgfalt bearbeitet, wird für die weitere Forschung unentbehrliche Grundlage bleiben.

Das vielleicht früheste Gemälde „S. Pietro e S. Agata“ (Cortona, Priv.-Besitz) ist allerdings erst von Fabbrini (1896) als Werk Cortonas bezeichnet worden. Doch die stilistische Nähe zu dem gesicherten „Sacrificio di Polissena“ (vor 1624) läßt an der Zuschreibung keinen Zweifel. Der brauntönige Hintergrund und der carravaggeske Beleuchtungseffekt sind auch sonst im Frühwerk Cortonas anzutreffen. Einen verwandten Charakter weist ein „Presepio“ (Palazzo Mattei) auf; die reliefmäßige Halbfigurenkomposition, das brauntönige Kolorit und die scharfe Seitenbeleuchtung verweisen das Bild in die Frühzeit. Die Datierung des Katalogs (um 1630) wurde schon von Blunt (Burlington Mag., Nov. 1956, p. 415) bezweifelt. Die „Adorazione dei Pastori“ aus S. Salvatore in Lauro ebenfalls vor 1626 (Bibiana-Fresken) anzusetzen (Blunt), erscheint weniger zwingend. Das Bild ist frischer in der Farbe und nähert sich schon den Kompositionsformen vom Ende des Jahrzehnts. Wenn es als Cortonas erstes öffentliches Werk in Rom galt (Pascoli und Baldinucci), so ist das kein gewichtiges Argument für eine Frühdatierung, da die Arbeiten vor 1625/26 in privatem Auftrag entstanden.

Zwei kleinformatige Landschaften aus der frühesten Zeit, die aus der Sammlung Sacchetti in den Konservatorenpalast gelangten, würde man kaum für Cortona in Anspruch nehmen, wären sie nicht ausreichend dokumentiert. Ihr an Bril oder dessen Umkreis geschulter Stil ist sonst bei Pietro nicht nachweisbar. Auch zu der einige

Jahre später entstandenen „Veduta delle allumiere di Tolfa“ gibt es keine direkten Verbindungslinien. Die Anregung zu den tonig gemalten Landschaften könnte Cortona während seiner Zusammenarbeit mit Tassi und Bonzi im Palazzo Mattei erhalten haben. (Zu den Fresken im Pal. Mattei, vgl. Hess, *Commentari* IV, 1954, pp. 303 ff.)

Gleichfalls der Frühzeit Cortonas gehört ein abbozzo „Tancredi ferito“ (Slg. Brianti) an, wenn Blunts Zweifel an der Eigenhändigkeit nicht zu Recht bestehen. Stilistisch wäre das flüchtig skizzierend gemalte Bild zwischen der „Polissena“ und dem „Ratto delle Sabine“ einzureihen. Ein weiteres nicht ganz zweifelsfreies Bild, „Ratto di Elena“ (Kopie Romanellis?), das ebenfalls etwas grob gemalt ist, steht dem Raub der Sabinerinnen näher. Die bewegte, lockere Komposition und das frische Kolorit sind erst gegen 1630 denkbar (Datierung des Katalogs: 1620 – 25).

Der Wandel, der sich am Ende des dritten Jahrzehnts in der Malerei nicht nur Cortonas vollzieht, wird besonders deutlich in der Madonna mit Heiligen aus S. Agostino in Cortona. Das Studium von Werken Tizians bringt ein satteres Kolorit mit venezianischer Tonigkeit und eine ausgeglichener Lichtführung. Das Bild hat Pietro sicher nicht mit 20 Jahren, also 1616 (Baldinucci), sondern erst zwischen 1626 und 1628 (Fabbrini) gemalt, auch nicht erst in der Mitte der dreißiger Jahre (Blunt), wohin die Madonna der Brera gehört, bei der die venezianischen Elemente und das herkömmliche Schema der Santa Conversazione wesentlich reifer und selbständiger verarbeitet sind.

Zu einem wichtigen Angelpunkt der Forschung ist nunmehr die Datierung der Vigna Sacchetti geworden, deren architekturgeschichtlich äußerst interessante Anlage uns nur aus Stichwerken (Percier et Fontaine und Specchi) bekannt ist. Das System der Decke des Salons gibt ein Stich von Audran wieder, der zusammen mit den bisher für eigenhändig gehaltenen Repliken der vier Bilder der Decke in der Ausstellung gezeigt wurde (Abb. 2). Die Repliken wird man mit Blunt wohl als spätere Werkstattwiederholungen ansehen müssen. Für die Arbeiten an der Vigna galt bisher als terminus ante quem das vermeintliche Todesjahr des Auftraggebers, Marcello Sacchetti, doch hat Denis Mahon kürzlich nachgewiesen, daß Marcello 1636 noch lebte. Damit wäre die Möglichkeit gegeben, den Aufzeichnungen Luca Berrettinis Gewicht beizumessen, in denen zuerst vom Auftrag für die Barberini-Decke, dann von den Dekorationen der Vigna und anschließend von der Reise Cortonas mit Giulio Sacchetti nach Bologna (1637) die Rede ist. Blunt glaubt demnach die Vigna – Architektur wie Fresken – um 1634 – 35 datieren zu müssen.

Abgesehen davon, daß die Architektur sicher früher anzusetzen ist, worauf hier nicht eingegangen werden kann, erscheint dieses Datum auch für das System der Decke zu spät. Das Schema unterscheidet sich nicht wesentlich von dem der Decke in Castelfusano (vor 1629), das noch ganz in der Tradition der Galleria Farnese steht. Die Anordnung der quadri riportati, begleitet von Hermenpilastern, die Durchblicke in den Zwickelzonen und die dekorativen Gliederungen sind nahezu identisch. Die Raumzonen innerhalb dieses Deckensystems sind in ihrem Realitätscharakter

noch grundsätzlich voneinander unterschieden. Dem gleichen System folgt auch noch eine Entwurfszeichnung (München, Graph. Slg.; Abb. 3), die – wenn Bosses Bestimmung zutrifft – in die Zeit der Projektierung der Barberini-Decke gehört (um 1631). Das Blatt, das mit dem Vigna-Schema die Einfügung von Atlanten als Eckstützen gemeinsam hat, ist stilistisch aber schon entwickelter. Wenig später müssen die Pläne für die Barberini-Decke ihre endgültige Form angenommen haben, da 1633 mit deren Ausführung begonnen wird. Im selben Jahr entstand das Deckenfresko in der Sakristei der Chiesa Nuova, von dessen souverän gehandhabten *sotto in su* die Vigna-Decke noch nichts weiß.

Wenig früher (wohl 1632) malt Cortona die Privatkapelle des Palazzo Barberini aus. Für die Kuppeldekoration macht Blunt (a. a. O. Abb. 31) eine Vorzeichnung (Windsor Castle) bekannt, die im Gegensatz zu der Kreiskuppel der Ausführung ein Oval vorsieht. Das Kuppelfresko weist bereits den Einheitsraum der Decke des Salone auf, der für die Vorstellung durch die rahmenden Gliederungen (hier die Kuppelrippen) nicht unterbrochen wird, sondern hinter ihnen durchläuft. Im Gegensatz zu der Entwurfszeichnung in Windsor, wo die Engelputti mit den Leidenswerkzeugen Christi sich noch ausschließlich innerhalb der Feldereinteilung bewegen, überschneiden ihre Flügel in der ausgeführten Malerei zum Teil die Rippen und drängen damit aus dem Kuppelraum heraus auf den Betrachter zu.

Schließlich ist in diesem Zusammenhang noch die Dekoration der Cappella della Concezione in S. Lorenzo in Damaso zu nennen (spätestens 1635 voll.), die das System der Barberini-Decke in kleinen Ausmaßen wiederholt, jedoch die rahmenden Gliederungen und figürlichen Stützen in vollplastischem Stuck ausbildet. Von hier aus gesehen, muß es um so deutlicher werden, wie altertümlich das Schema der Vigna-Decke ist und daß es notwendig vor den entscheidenden Jahren 1631 – 33 entstanden sein muß, in die Cortonas bedeutendste Leistung fällt: die Schöpfung der hochbarocken Gewölbedekoration. Dafür sprechen auch die Dreiecks- bzw. Reliefkompositionen der *quadri riportati* der Vigna, wie sie die Stiche und Repliken wiedergeben. Die Bewegung der plastisch durchgebildeten Figur vor tiefliegendem Horizont, wie sie Cortona in seiner Frühzeit etwa bei Polidoro da Carravaggio und vor allem am antiken Relief studiert hatte, spielt hier noch eine entscheidende Rolle.

In der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre wird dagegen der Bildaufbau in steigendem Maße von rein koloristischen Mitteln bestritten. In leuchtenden, blühenden Farben stehen die Figuren vor farbig reich abgestuften, aber tonig gebundenen Gründen, meist Parklandschaften mit locker gemaltem Baumschlag. Diese Periode war auf der Ausstellung mit den Bildern „Ritorno di Agar“ (Wien), „Morte di S. Maria Egiziana“ (Uffizien), und der lichterfüllten „Estasi di Sant' Alessio“ (Neapel) vertreten. Von den gleichzeitigen Fresken der Sala della Stufa im Pitti mit ihrer saftigen, lebensprühenden Farbigkeit vermittelte eine wohl eigenhändige Replik des „Età d'Oro“ eine Vorstellung (nicht im Katalog).

In der Folgezeit vollzieht sich die Entwicklung von Cortonas Schaffen noch stärker

als bisher im Bereich der dekorativen Deckenmalerei. Ihr Stil, der charakterisiert ist durch großangelegte Kompositionen mit lebhaft bewegten farbigen Massen, in denen leuchtendes Himmelblau, warme Goldtöne und sattes Rot dominieren, bestimmt auch die Tafelmalerei bis in die späteste Zeit. Nachdem in den vierziger Jahren eine stärkere Konzentration der koloristischen Akzente erreicht ist („Madonna e Santa Martina“, „Natività della Vergine“; beide aus Perugia), gewinnt um und nach der Jahrhundertmitte die farbige Lichtbahn in Pietros Kompositionen immer entscheidendere Bedeutung und wird zum eigentlichen Ausdrucksträger des Bildgegenstandes; dieser hat vorwiegend Märtyrerszenen zum Vorwurf, in denen nicht eigentlich das Martyrium, sondern der Triumph des durch himmlische Boten Erlösten dargestellt wird. (Etwa die Martyrien des Heiligen Laurentius und der Heiligen Martina.) Die Frage nach einer präzisen Chronologie ist bei dem weitgehend einheitlichen Charakter des Spätwerks relativ belanglos. Was die Forschung dem reifen Werk Cortonas noch schuldet, ist eine vertiefte Analyse der schöpferischen Leistung in den fünfziger und sechziger Jahren, von denen die Ausstellung auch nur sehr bedingt eine Vorstellung zu vermitteln vermochte – fehlten doch gerade eine Reihe der stärksten Arbeiten der Spätzeit, etwa das Hochaltarbild von S. Carlo ai Catinari.

Die Auswirkungen der schulbildenden Kunst Pietros in ihrem ganzen Umfang deutlich zu machen, mußte von vornherein aussichtslos erscheinen. Nur einige Arbeiten seiner engsten Mitarbeiter (vor allem Ciro Ferris und Romanellis) waren auf der Ausstellung vertreten.

Eine Auswahl von Handzeichnungen Cortonas ergänzte das notwendig unvollständige Bild. An den Architekten Cortona erinnerten die Entwürfe für den geplanten Um- und Ausbau des Pitti und einige problematische Architekturzeichnungen. Bei der völligen Unsicherheit, die auf diesem Gebiete der Handzeichnungskritik noch herrscht, von der her aber noch viele wichtige Probleme der Cortonaforschung zu lösen sind, ist es besonders zu bedauern, daß die Zahl der gezeigten Blätter so gering war, zumal das persönlichste Ideengut Cortonas gerade in seinen Skizzen und Entwürfen insbesondere zu dekorativen Architekturen seinen Niederschlag gefunden hat.

Karl Noehles

AUGUST Macke-GEDENKAUSSTELLUNG

Landesmuseum Münster/Westf., Januar bis März 1957

Der Westfälische Kunstverein, die Westfälische Wilhelms-Universität und das Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte hatten es übernommen, mit einer repräsentativen Ausstellung des 70. Geburtstages August Mackes zu gedenken, der am 3. Januar 1887 in dem sauerländischen Städtchen Meschede geboren wurde. Zu dem Bedürfnis, wie in den Nachkriegsausstellungen in Köln, Zürich, Den Haag und Braunschweig wieder einmal die Sprache der Bilderwelt Mackes zu erleben, trat diesmal die Absicht, einen Querschnitt durch alle Schaffensgebiete zu geben, die gewohnten Akzente zu verrücken. Außer dem Nachlaß stand eine größere Zahl von Leih-

gaben zur Verfügung; rund 250 Arbeiten – davon 113 Gemälde, 23 Tunisaquarelle und mehr als 100 Zeichnungen – waren von ihren Besitzern bereitwillig zugesagt worden. Die räumlichen Gegebenheiten erlaubten es dem Betrachter, die drei Techniken in enger Verbindung zu sehen und damit nicht nur die einzelnen Perioden leichter zu überschauen, sondern sich auch die verschiedenen Ausdrucksformen in ihrer Gleichzeitigkeit und ihrer Abfolge zu vergegenwärtigen.

Mehrere malerische Zustände späterer Gemälde (Kat. Nr. 62, 92, 104) lassen den Schluß zu, daß Macke in diesen Jahren mit Unterbrechungen an seinen Bildern gearbeitet hat, und die Verwendung gegensätzlicher formaler Mittel und ihre Verschmelzung zu einem Ausdrucksganzen (Kat. Nr. 47, 53, 62, 66, 67, 72, 77, 92, 104, 190) zeugen von Versuchen, sich gleichzeitig mit mehreren Gestaltungstheorien auseinanderzusetzen. Die Gemälde des Jahres 1912 zeigen, daß mit der Verflächigung der einzelnen Teile und ihrer allmählichen Differenzierung auch die menschliche Figur zunehmend anonym wird. Das einzige konsequent unter der Einwirkung Delaunay'scher Gedanken ausgeführte Gemälde war das Hutladenbild aus Hagen (Kat. Nr. 72), das in seinem betont graphischen Charakter – es wirkt fast lasiert – durch zwei zur gleichen Zeit entstandene Zeichnungen (Kat. Nr. 177, 178) belegt ist.

An Aquarellen zeigte die Ausstellung nur die Tunis-Folge, da in einigen Monaten das Bielefelder Kunsthaus in größerem Rahmen mit dem aquarellistischen Schaffen Mackes bekanntmacht.

Eine Überraschung boten die Zeichnungen, die sich als selbständige Leistung neben dem malerischen Werk behaupten. Sie waren in Entwicklungsabschnitte gegliedert und spiegelten in einzelnen Zuständen – als Notiz, Skizze, Studie und bildhaft abgeschlossene Zeichnung – die Bildgedanken, die auch in der Malerei Gestalt angenommen haben. So war stufenweise abzulesen, wie sich mit der Fähigkeit, Umwelt typischer zu erfassen, auch die Ausdrucksmittel wandeln, so daß schließlich in dem Maße, wie auch der Gegenstand ins Zeitlos-Gültige erhöht wird, die Zeichnung mehr und mehr handschriftliche Eigenart verliert. Charakteristische Blätter der ersten beiden Pariser Aufenthalte (Kat. Nr. 141, 144) dienen zunächst der geistreichen Erfassung eines Augenblicks, die frühe Aktzeichnung aus der Corinth-Schule (Kat. Nr. 138) verrät bereits, mit welchem Bedacht die Kontur des Körpers gezogen wird. In der Tegernseer Zeit wirken die Gegenstände allein in ihrer schlichten Monumentalität auf den Betrachter (Kat. Nr. 146, 147, 150). Mit den „Katzen Franz Marcs“ (Kat. Nr. 150) setzt die Suche nach Schraffursystemen ein, die sich um 1912 etwa in den Kreidezeichnungen „Drei Frauen um den Tisch“ (Kat. Nr. 159) und „Spaziergänger unter Bäumen“ (Kat. Nr. 155) zu entschieden flächenbetonten Elementen verfestigen. In diesem Jahre löst sich Macke vorwiegend von der bloßen Umsetzung optischer Eindrücke, und nur noch die Skizzenbücher enthalten Geschautes, das aber dazu dient, Formengut anzureichern. Vielmehr schöpft er jetzt aus dem Vorrat seiner Formerfahrungen und steigert den graphischen Eigenwert seiner Zeichnungen so sehr, daß alle dingliche Benennung zurücktritt. Nach wenigen kalligraphischen, manierhaft

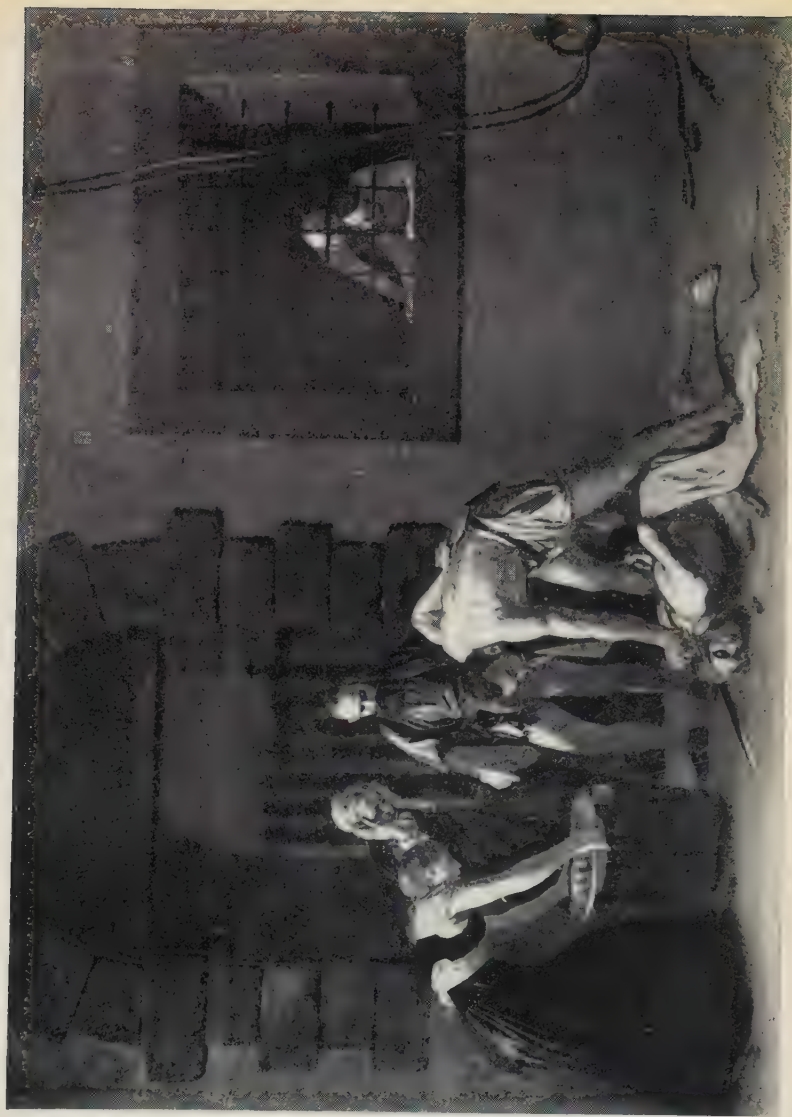


Abb. 1 Caravaggio: Entthauptung Johannes d. Täufers. La Valletta, Kathedrale



Abb. 2 Gérard Audran: Stich nach den Deckenfresken des Pietro da Cortona in der Vigna Sacchetti
Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe



Abb. 3 Pietro da Cortona: Deckenentwurf für den Palazzo Barberini. München, Graph. Sammlung.



Abb. 4 Giovanni Battista Caracciolo: *Madonna col Bambino e Santi et Anime purganti*
Nola, S. Chiara

wirkenden Versuchen (Kat. Nr. 177, 178) und einer kurzen futuristischen Phase (Kat. Nr. 171, 186, 199, 203) findet er im Sommer und Herbst 1913 zur großen, beruhigten Form zurück, die das Dasein der Figuren zu einem Wesensbild macht (Kat. Nr. 182, 183, 184, 189). 1914 schließlich entstehen die Zeichnungen aus einem starken sinnlichen Gefühl heraus (Kat. Nr. 211, 230, 232, 240) und dienen in ihren expansiven graphischen Formen, geladen mit „raumbildenden Energien der Farbe“, zugleich farbtheoretischen Erwägungen (Kat. Nr. 207, 217, 221, 231, 240).

Das zeichnerische Schaffen scheint in der Folge der einzelnen Perioden rhythmisch abzulaufen. Es wirft auch in einzelnen Fällen die Frage nach der Datierung malerischer Arbeiten auf. Jedoch erfordert dies eine vergleichende Tätigkeit, die allein mit Hilfe der Skizzenbücher durchzuführen wäre. Außerdem bestätigt aber das Material, daß die Zuordnung des Werkes von August Macke zum Blauen Reiter und zur Leistung seines Freundes Franz Marc in ihrer kunstgeschichtlichen Wertung überprüft werden muß.

Ein reich ausgestatteter Katalog, der das Ereignis der Ausstellung festhalten soll, sucht mit seinen Beiträgen (Herbert Schade S. J.: August Macke; Max Imdahl: Die Farbe als Licht bei August Macke; Walter Holzhausen: Die Tunisaquarelle von August Macke; Carl Bänfer: August Macke als Zeichner) die Kenntnis des Künstlers und seines Werkes zu vertiefen.

Carl Bänfer

REZENSIONEN

ROBERT WILL, *Répertoire de la sculpture romane de l'Alsace* (= Publications de l'Institut des Hautes Études Alsaciennes XIII), Straßburg und Paris 1955. XVI u. 92 S., 44 Tafel-K., 1 Übersichtskarte.

Das in den Jahrgängen 91, 1952, und 92, 1953, der Revue d'Alsace erschienene Verzeichnis der romanischen Plastik im Elsaß bildet den Kern der vorliegenden Veröffentlichung, der dreizehnten in der Reihe der „Publications de l'Institut des Hautes Études Alsaciennes“. Die jetzige Edition in Buchform ist dem Ziel einer vollständigen Denkmälerliste gegenüber den früheren Beiträgen noch näher gekommen; gleichzeitig hat der Abbildungsteil an Umfang und, durch ikonographische Erläuterungen zu den Bildern, auch an Gewicht zugenommen – leider nicht auch in Bezug auf Auswahl und Qualität der Reproduktionen.

Wills *Répertoire* darf in zweifacher Hinsicht Interesse beanspruchen: als erste zusammenfassende Untersuchung der elsässischen romanischen Skulptur vermittelt es einen sehr nützlichen Überblick über eine Produktion, die – wenn sie auch nicht allzuoft die Grenzen lokaler Bedeutung überschreitet – doch in ihrem Umfang bemerkenswert ist; zum andern verdient die in deutschen Veröffentlichungen zur Geschichte der Plastik ungewöhnliche Form des *Répertoire* Beachtung.

Während in der französischen Kunstarchäologie ähnliche *Répertoires sommaires* gelegentlich (in Anhängen) vorkommen (man denke etwa an Louise Lefrançois-

Pillon, *Les sculpteurs français du XIII^e siècle*, Paris 1931², 229 – 44), hat die Betonung stilkritischer Fragestellungen in der deutschen Plastikforschung wenig Interesse für Denkmälerlisten aufkommen lassen. Entweder erscheinen solche als registerartige Exkurse zu breiter angelegten Untersuchungen (vgl. z. B. die Bestandsaufnahme der deutschen romanischen Plastik bei Eugen Lühgen, *Romanische Plastik in Deutschland*, Bonn und Leipzig 1923, 143 – 167 bzw. 178) oder – wesentlich erweitert – als „kritischer Katalog“, in dem alle wissenswerten Fakten und Nachweise zusammengestellt sind, eine Verbindung von archäologischer Kunstdenkmälerbeschreibung und Referat der diskutierten Probleme von Form und Inhalt (etwa: Hans Wentzel, *Lübecker Plastik*, Berlin 1938, 135 – 199). Vom Blickpunkt der deutschen Forschung her hat die Bestandsaufnahme einer bestimmten Denkmälergruppe vorbereitenden Charakter: Bestimmung und Würdigung der Werke haben ihr notwendig zu folgen.

Will ist sich dieser Notwendigkeit durchaus bewußt. Daß er dennoch bereits seine Materialsammlung vorlegt, sollte man wohl nicht als voreilig, sondern als nachahmenswerten Akt der Bescheidenheit werten: der „architecte“ Will überläßt den Kunsthistorikern das Feld.

Der Verf. gibt eine nicht nach den heutigen Aufbewahrungsplätzen, sondern nach den Orten, für die die Bildwerke geschaffen wurden, alphabetisch gegliederte Liste mit knappen motivischen Beschreibungen der einzelnen Denkmäler, im Bedarfsfalle um die Grundzüge inhaltlicher Deutung erweitert. Vermittels zahlreicher Anmerkungen weist er Abbildungen der Werke in der Literatur nach; Bestände von Fotoarchiven sind nicht berücksichtigt, obwohl gerade für die elsässische romanische Plastik die Bestände von Foto Marburg und die Ausbeute der unter Otto Schmitts Leitung durch Jeannine Le Brun, Konstanz, besorgten Fotokampagne besonders reich sind. Archäologische Angaben teilt Will kaum – und wenn, dann nur summarisch – mit. Dieser Mangel ist wenigstens für die ins Straßburger Musée de l'Œuvre Notre-Dame gelangten Werke durch den gediegenen Katalog Victor Beyers (Straßburg 1956) inzwischen behoben worden. Soweit der Leser nicht durch die Abbildungsnachweise an die einschlägige Literatur herangeführt wird, kann er diese indirekt dem Abkürzungsschlüssel der zitierten Literatur entnehmen (S. 62 f.). Ungern vermißt man jedoch Rud. Kautzschs schöne Würdigung der Andlauer Plastik (*Die großen Erzähler in der deutschen Plastik des Mittelalters*, in: *Form und Inhalt*, Fs. für Otto Schmitt, Stuttgart 1951, 24 ff.); ferner wären nachzutragen die Beobachtungen Feldtkellers zum Adelsarkophag aus St. Thomas in Straßburg (*Jb. der Dpfl. in der Prov. Sachsen und in Anhalt* 1933/34, 55 f.) und neuerdings die Veröffentlichung der vielgenannten, von Will aber nicht berücksichtigten Cyriakusbüste der Pfarrkirche Altdorf (Harald Keller, *Zur Entstehung der Reliquienbüste aus Holz*, *Kunstgesch. Studien für Hans Kauffmann*, Berlin 1956, bes. 73 – 76; dort auch Bibliographie).

Schon nach den früheren Arbeiten Wills war zu erwarten, daß auf ikonographischem Sektor der Schwerpunkt seiner Untersuchung liegen würde. Hier hat Will sein

Bestes gegeben. Die Bestimmungen sind in der Regel sorgfältig und zutreffend begründet, und die problemgerechten Bemerkungen zur Ikonographiegeschichte verdienen besondere Aufmerksamkeit. Bisweilen freilich verlieren sich die Mitteilungen Wills über Herkunft und Parallelen einzelner Motive in eine Betrachtungsweise, die für historische Forschung unergiebig ist (nichtsdestoweniger aber heute verbreitet geübt wird). Was soll es beispielsweise nützen, den Schmuck eines handwerklich-derb gearbeiteten Kapitells mit assyrischer Glyptik in Verbindung zu bringen (S. 42) oder für provinzielle Hervorbringungen Parallelen in anderen Kunst- oder gar Kulturkreisen aufzuspüren, zu denen historische Verbindungen weder erwiesen noch wahrscheinlich sind? Von diesem Gang zu den Vätern oder dem Ausflug in die Fremde kommt man mit Vorlagen – griechischen Manuskripten, sizilianischen Parallelen, gallischen Reliefs u. dgl. – zurück, die zu nennen dem Bemühen und den Kenntnissen des Verf. ein günstiges Zeugnis ausstellen mag, indessen für die Erkenntnis historischer Zusammenhänge wenig fruchtet.

Da Will auch Datierungen der Denkmäler gibt, konnte er nicht ganz ohne historisch-kritische Anmerkungen auskommen. Die in der Denkmälerliste geäußerten Datierungsvorschläge sind zwar nicht näher begründet, dafür erlaubt aber ein einleitender Überblick, wenigstens die Grundzüge, nach denen Will seine Bestimmungen vornahm, zu erkennen. Vor der Schwierigkeit, weithin unabhängig von baugeschichtlichen Erwägungen qualitätsloseren Werken durch Formanalysen verlässliche Datierungen abzugewinnen, weicht er auf eine reichlich ideale Entwicklungsvorstellung zurück: in drei Phasen habe die Entwicklung den Weg vom Flachrelief zur Vollskulptur zurückgelegt; zunächst habe die Gewohnheit, in Holz und Elfenbein zu arbeiten, Schwierigkeiten bei der Steinbehandlung mit sich gebracht. Wo aber sind denn diese elsässischen Holz- und Elfenbeinarbeiten? Haben sie sich tatsächlich einmal erhalten (Altdorfer Büste), so bestätigt ein Vergleich mit zeitgenössischen Steinskulpturen Wills Auffassung nicht. Angesichts solcher Entwicklungsvorstellungen fühlt man sich an ältere Meinungen erinnert, die Will auf elsässische Denkmäler überträgt. Glücklicherweise hat das aufmerksame Studium der einzelnen Arbeiten Will davor bewahrt, seine Konzeption von der Entwicklung allzu dogmatisch anzuwenden. Im einzelnen weiß er eine Fülle von Beobachtungen mitzuteilen, denen man schon jetzt ein langes Fortleben im Zitatenschatz späterer Bearbeiter voraussagen kann; diesen bleibe es überlassen, zu sornern, worin Wills Beitrag über den der älteren Forschung hinausgeht; die auch hier spärlichen Anmerkungen geben da zunächst kein klares Bild.

Für die Einordnung der elsässischen Produktion in größere geschichtliche Zusammenhänge ist – neben Hinweisen auf Einflüsse aus benachbarten Kunstlandschaften (lothringisch-mosane Ornamentformen in Gebweiler, „schwäbisches“ Atelier in Hagenau, Hirsauer und Basler Einflüsse) – vor allem die Frage nach dem Maß oberitalienischer und französisch-frühgotischer Anregungen entscheidend. Auch Will ist der Meinung, daß oberitalienische Werke Pate gestanden hätten, als mit den Hervor-

bringungen der Hütten von Andlau und Eschau („um 1130“) eine elsässische Bildnerie von einiger Bedeutung ins Licht der Geschichte trat; ebenso setzt er für das „schwäbische“ Atelier, in Hagenau um 1175 vorübergehend tätig, Kenntnis Italiens voraus, allerdings mehr auf Grund historischer Feststellungen als kunstgeschichtlicher Nachweise. Fraglos richtig betont Will, daß sich das Elsaß der Rezeption von Formen der westlichen Gotik aus Veranlagung lange widersetzt habe. Allerdings scheint der von ihm als Überrest des in den Revolutionswirren zerstörten Tympanons der Laurentiuskapelle des Straßburger Münsters identifizierte Königskopf (Straßburg, Priv. Bes.; vgl. Bull. de la Soc. des amiens de la cath. de Strasbourg 1951, 69 – 72) doch nicht ohne Kenntnis französischer Vorbilder denkbar; er ist als bedeutsamer Zeuge für eine erste, zeitlich vor dem Auftreten des Ecclesiameisters liegende Adoption französischen Formengutes zu erachten. Mit dieser Charakterisierung des Königskopfes soll Wills Feststellung, daß der Traditionalismus eine der wichtigsten künstlerischen Eigenarten des Elsasses ist, in gar keiner Weise geschmälert werden. Die Begründungen, die Will dafür bereit hält, vorwiegend von ikonographischen und arbeitstechnischen Beobachtungen abgeleitet, sind allerdings öfters nicht recht zwingend. Wäre es denn spezifisch elsässisch, wenn sich in einer fast volkskunstmäßigen Produktion handwerkliche Gewohnheiten lange halten? Trifft der Begriff „Tradition“ noch zu, wenn Formgut und Bildthemen mit einer langen Überlieferung in romanischer Zeit im Elsaß vorkommen, ihre Überlieferung aber in ganz anderen Kunstkreisen liegt? Oder wenn fremde Vorlagen weithin genau wiederholt sind? Auch was spezifisch elsässisch in der Auswahl der Themen sein soll, dürfte sich leicht als eine allgemein (südwest-)deutsche Eigenart erweisen lassen. Die qualitativen Aspekte des Traditionsbegriffes für die elsässische Plastik aufzuzeigen, bleibt weiterhin eine der reizvollsten Aufgaben für die Erforschung dieser Materie.

Wills Materialsammlung ist ein Anfang, den man dankbar begrüßt. Es wäre sehr ungerecht, über gewissen Bedenken die Nützlichkeit solcher Anregungen zu übersehen.

Karl-August Wirth

HAROLD E. WETHEY, *Alonso Cano. Painter, Sculptor, Architect*. Princeton, N. J., Princeton University Press, 1955. XIV, 228 S. u. 167 Abb.

Canos Hochschätzung ist von Palomino über die Reihe der Kunstschriftsteller des 19. Jahrhunderts zu verfolgen (vgl. Soehner: Die Geschichte der spanischen Malerei im Spiegel der Forschung, Z. f. Kg. 1956, H. 3). Die „aktive“ wissenschaftliche Beschäftigung mit ihm setzt mit Manuel Gómez-Moreno González ein (*Cosas granadinas de arte y arqueología*, Granada 1888), der damit zum Begründer der Cano-Forschung in der spanischen Gelehrtenfamilie wurde, die in der nachfolgenden Generation durch Manuel Gómez-Moreno Martínez (Alonso Cano, escultor, Arch. de Arte y Arqueol. II, 1926, S. 177 – 214) und in der dritten durch María Elena Gómez-Moreno (*El pleito de Alonso Cano con el cabildo de Granada*, Arch. Esp. Arte y Arqueol. XIII, 1937, S. 207 – 233; *Pinturas inéditas de Alonso Cano*, Arch. Esp. de

Arte XXI, 1948, S. 241 – 258; Alonso Cano. Estudio y Catalogo de la exposición celebrada en Granada en junio de 1954. Madrid 1954) fortgeführt wurde. Darüber hinaus erschloß die spanische Forschung in ausgreifender Archivarbeit die dokumentarischen Unterlagen für Leben und Werk Canos (vgl. die Bibliographie bei W., S. 115 – 117) sowie seine zeichnerische Hinterlassenschaft, die in der Geschichte der spanischen Zeichnung einen besonders hohen Rang einnimmt (Sánchez Cantón, F. J.: Dibujos españoles. Tomo IV. Alonso Cano. Madrid 1930). Martínez Chumillas sammelte schließlich das zerstreute Material und legte erstmals ein Werk über Cano vor (Alonso Cano. Madrid 1948), mit Abbildungen sämtlicher, damals bekannter Gemälde, Plastiken, Zeichnungen, Altäre und Architekturentwürfe (296 Abb., 8 FT) und dem Abdruck des gesamten Dokumentenmaterials.

Diese als Materialsammlung höchst verdienstvolle, jedoch unkritische Arbeit ließ Stand und Aufgabe der Forschung klar hervortreten: die wirkliche Persönlichkeit und Leistung Canos war durch willkürliche Zuschreibungen, durch Einbeziehung von Schul-, Gehilfenarbeiten und Kopien verdunkelt; die Klärung des Entwicklungsganges des Meisters, die chronologische Ordnung der Werke stellten ein schwieriges Problem dar. Von dieser Situation aus ist der neue Beitrag W.'s zur Cano-Forschung zu würdigen und zu beurteilen. W. lieferte bereits durch eine Reihe einzelner Artikel über Cano und seinen Schülerkreis wichtige Beiträge (Art Bull. 1952, Arch. Esp. de Arte 1954, Academia 1953, Art Quarterly 1954, Bol. Soc. Esp. Exc. 1953), ehe er die vorliegende monographische Bearbeitung unternahm, für die ihm die Cano-Ausstellung in Granada 1954 die Grundlage lieferte.

W. sieht sein Ziel darin, ein historisch möglichst treues Bild der Persönlichkeit des Meisters zu entwerfen, indem er das Oeuvre auf die unzweifelhaft authentischen Werke zurückführt. Der erste Teil seines Buches gibt die Biographie Canos, seine künstlerische Tätigkeit und Entwicklung als Maler, Bildhauer und Architekt, und behandelt seine Nachfolge. Der zweite Teil setzt sich aus einem umfangreichen Katalog und dokumentarischen Appendices zusammen.

Die Zeichnungen Canos behandelt W. nur insoweit, als es sich um Vorzeichnungen zu Gemälden handelt und verzichtet auf ihre katalogmäßige Erfassung mit dem Hinweis auf seinen diesbezüglichen Artikel (Art Bull. 1952). Dies kann im Rahmen einer Monographie, die sich nicht auf die Gemälde beschränkt sondern Plastik, Architektur, Altäre und Kirchenggerät berücksichtigt und dadurch ihr Konzept klar als Gesamtbild des Künstlers kennzeichnen will, nicht ganz befriedigen, vor allem wenn man sich der mit Recht ausgesprochenen Worte Lafuentes (Breve historia de la pintura española. 1953) erinnert, daß Cano einer der „wenigen Künstler der spanischen Schule gewesen sei, die eine große Berufung als Zeichner gehabt“ hätten.

In einem kurzen Einführungskapitel sucht W. die Stellung Canos zu den einzelnen von ihm ausgeübten Künsten zu fixieren und „gewichtmäßig“ zu bestimmen. Dabei revidiert er die seit je gültige Meinung, daß Cano „ein zweitrangiger Maler gewesen ist, seine Plastiken aber vollendete Schöpfungen sind“ (A. L. Mayer). Er hebt hervor,

daß Canos Hauptgewicht auf dem Gebiet der Malerei liege, seine Plastiken zwar qualitativ gleichrangig seien, aber quantitativ nicht mit der malerischen Produktion konkurrieren könnten.

Die Biographie Canos wird – mit Hilfe der vielen von López Martínez entdeckten Dokumente aus Archiven – rekonstruiert, so daß wir heute ein historisch verläßliches Bild gewinnen, das auf gründlicher Quellenkritik basiert.

Die künstlerische Entwicklung Canos wird auf Grund dokumentarischer Tatsachen, quellenmäßig belegter Fakten von W. erstmals in saubere Phasengruppen aufgeteilt. Er unterscheidet die Sevillaner (1616 – 38), die Madrider (1638 – 52) Zeit, die erste (1652 – 57) und zweite (1657 – 67) Periode in Granada. Wenn man bedenkt, daß Lafuente (a. a. O.) 1953 noch über „die geringe chronologische Präzision und die sehr summarischen Ideen im Hinblick auf die stilistische Entwicklung bei Cano“ klagen mußte, so tritt hier ein außerordentliches Verdienst W.'s hervor. Leider zeichnen sich die gründlichen Stil-Studien, die der Verf. gemacht hat und deren Erfolg am Ergebnis seiner Arbeit abzulesen ist, in seiner *Darstellung* der künstlerischen Entwicklung nicht gleichwertig ab. W. beschränkt sich auf die historischen Fakten, Bildgeschichten und Beschreibungen einerseits und verstrickt sich andererseits in eine subjektive Qualitätskritik, ohne deren ästhetische Kriterien zu formulieren (z. B. „Design and draughtsmanship are impeccable“, „the exquisitely decorative canvas“, „the exquisite qualities of design“ etc.). Die Stilcharakterisierung basiert nicht auf systematischer Befragung der Kunstwerke. Die Formbildung wird nur sporadisch zur Periodenkennzeichnung herangezogen, während andererseits der physiognomischen Typenähnlichkeit ein großes Gewicht als Datierungsmerkmal eingeräumt wird. Mängel in der Formulierung des Erkannten zeigen sich besonders bei chronologischen Einordnungen, die dokumentarisch nicht gesichert sind: W. gebraucht laufend Begründungen wie „nearly identical in style“, „the style of draughtsmanship fits into Cano's last years at Madrid“, „... belongs stylistically in the same period“, ohne je die Kennzeichen dieses „Stils“ zu charakterisieren.

Die Sevillaner Zeit des Meisters (1616 – 38) stellt W. in neuer Klarheit vor, so daß sie sich erstmals als geschlossene Stilphase begreifen läßt. Die neue Sicht der Frühzeit basiert auf der Neuentdeckung vieler Dokumente durch López Martínez. W. führt den Frühstil Canos, was die Gemälde betrifft, auf den Einfluß Velazquez' zurück, z. T. auch auf manieristische Vorbilder des 16. Jahrhunderts. Die Tendenz der amerikanischen Hispanisten (vgl. auch Soria), Velazquez für alle „tenebristischen“ und „plastischen“ Tendenzen der Sevillaner Schule des 17. Jahrhunderts verantwortlich zu machen, beruht auf einer Verkenntung und Unterschätzung der Beziehungen dieses wichtigsten südspanischen Kunstzentrums zu Rom. Sevilla war zu Anfang des 17. Jahrhunderts Umschlagplatz für den Gemäldehandel nach der Neuen Welt und damit international orientiert. Canos Frühkunst ist ein Musterbeispiel für die breite Aufnahme der caravagesken Kunst in Spanien. Leider hat W. den Umstand, daß sich Cano nicht nur in Komposition, Form- und Lichtaufbau, sondern auch in ikonogra-

phischen Details, ja auch im Themenrepertoire engst an den römischen Kreis Caravaggios anschließt, völlig übersehen (vgl. Gentileschi, Baglione, Borgia). Verkürzungen, wie sie „San Francisco de Borja“ oder „Johannes d. Ev.“ (Barcelona, Luis Castell) in der gegen den Beschauer vorgestreckten Hand zeigen, sind ohne Caravaggio nicht denkbar. In der „Via Dolorosa“ (Worcester) und im „Ecce Homo“ (Madrid, San Ginés) treten Schergen auf, die wörtlich aus Caravaggio-Gemälden kopiert sind (vgl. zum erstgenannten Bild die „Petri-Kreuzigung“, von der 1611 eine Kopie nach Spanien kam, die heute noch in Valencia, Museum ist). Der riesige Engel in „Johannes' d. Ev. Vision von Jerusalem“ (London, Wallace Coll.) ist ohne Gentileschis Einfluß nicht denkbar, ebenso wenig wie die plastische Modellierung. „Johannes d. T. als Sitzfigur“ (Plastik, Barcelona, Conde de Ruiseñada) ist ein durch Caravaggio modisch gemachtes Thema und zeigt in Komposition und Themenauffassung (wie auch Johannes d. T. bei Luis Castell) die enge Beziehung Canos zum römischen Caravaggiokreis (besonders eng verwandt und in diesem Zusammenhang von großem Interesse ist „Johannes d. T.“ in Basel). Auch ist W. entgangen, daß der Faltenstil Canos dort seine Vorbilder hat. Die Datierung der neu aufgefundenen Gemälde aus Jaén („Raphael- und Tobias“-Szenen, T. 45, 46) in die Zeit 1630 – 35 kann wegen der Unfestigkeit der Kompositionen, des Faltenstils und Modellierungssystems nicht überzeugen; einleuchtender ist der Versuch von M. E. Gómez-Moreno (1954), sie als früheste Jugendwerke anzusprechen.

Für die Madrider Zeit (1638 – 52) fehlt leider bei einleuchtender Ordnung der Werke eine entsprechend klare Formulierung zu der Kennzeichnung des neuen Stils: die Entwicklung der Luftperspektive, so wichtig und kennzeichnend für Canos Madrider Stil, wird nicht behandelt, die schon von Lafuente beobachteten Veränderungen im Farbaufbau bleiben unerwähnt. W. betont den Eklektizismus des Künstlers in diesen Jahren, ohne jedoch über unsere bisherige Kenntnis hinauszuführen. Gerade das Studium der wirkenden Einflüsse und Vorbilder ist aber von entscheidender Bedeutung zur Erkenntnis des eigentlichen „Cano-Stils“ und seiner Bedeutung innerhalb der Malerei des spanischen 17. Jahrhunderts. Cano überwindet in den Madrider Jahren den „Caravaggismus“ und „Realismus“ und begründet eine „idealistische Stilströmung“, wodurch er eine ähnliche Funktion in der spanischen Stilentwicklung hat wie die Bolognesen als Antipoden zu Caravaggio in Italien. An Bildern wie „Christus und die Samariterin“ (Madrid, Academia de San Fernando) läßt sich der Einfluß der Carracci-Schule direkt ablesen. Nicht überzeugen kann die Datierung der herrlichen „Maria mit dem schlafenden Christkind“ (Barcelona, Col. Plandiura) auf 1652, kurz vor der Granadiner Periode: Lafuente nimmt sie für die Frühzeit in Anspruch.

Für die Spätzeit in Granada (1652 – 67) kann W., durch ausreichende Dokumente gestützt, den Entwicklungsgang Canos präzisieren. Erstmals stellt er den großen Marienzyklus der capilla mayor der Kathedrale von Granada, der bisher fälschlich als die „Sieben Freuden Mariens“ bezeichnet wurde, ikonographisch als Folge des „Ma-

rienlebens" fest. Die erstmalige Zuschreibung des Mönchsportraits im Musée Bonnat in Bayonne an Cano ist sehr einleuchtend, ebenso wie die Datierung in die Malagueñer Jahre.

Bei der Behandlung der architektonischen Zeichnungen Canos und seiner Kirchenbauten in Granada revidiert W. erstmals die unbegründeten Urteile und Meinungen, die sich seit Díez del Valle, Palomino, Llaguno und Amírola eingebürgert haben. In einer Untersuchung über den Fassadenentwurf der Kathedrale weist er die irrige Ansicht von Schubert und Taylor zurück, die den von Cano geschaffenen Fassadentypus als „einzigartig“ bezeichnen. Er verfolgt die Geschichte dieses hoch interessanten triumphbogenartigen Fassadensystems bis auf Diego de Siloe zurück und benennt die wichtigsten gleichartig disponierten Bauten des 16. Jahrhunderts in Spanien, so daß Canos Entwurf als eine aus der Tradition entwickelte Lösung hervortritt.

Der zweite Teil des Buches umfaßt den vorzüglichen, mit großer Gewissenhaftigkeit und Genauigkeit gearbeiteten, mit ausführlichen Kommentaren und bibliographischen Nachweisen versehenen Katalog. Es handelt sich hier um den ersten wissenschaftlich-kritischen Katalog der Cano-Forschung, der systematisch verfährt; W. gliedert in den Abteilungen: Altäre und Kirchengeräte – Gemälde – Plastiken – Gemälde der Cano-Nachfolge – Fälschlich zugeschriebene Gemälde – Verlorene Gemälde – Stiche nach Cano – Fälschlich zugeschriebene Plastiken. Die Ordnung ist ikonographisch und durch gute Indices ergänzt.

Der Umstand, daß W. 89 Gemälde und 20 Plastiken als authentische Arbeiten vorstellt und diesen als „falsche Zuschreibungen“ 120 Gemälde und 27 Plastiken gegenüberstellt – die Zahl der Originalzeichnungen gibt er mit 54 an, während sich die Zuschreibungen auf einige Hundert belaufen –, zeigt den kritischen Standpunkt des Verf. Er stellt sich damit in betonten Gegensatz zur spanischen Forschung. Die Kontroverse tritt bereits im Katalog der Cano-Ausstellung (1954) akzentuiert hervor, wo María Elena Gómez-Moreno die bereits früher vorgenommenen Streichungen W.'s schärfstens zurückweist. (W. scheidet 22 in der Ausstellung von Gómez-Moreno anerkannte Werke aus, und auch eine Reihe der 1948 von ihr im Arch. Esp. de Arte veröffentlichten). Zur Klärung der strittigen Probleme werden weitere Spezialforschungen abgewartet werden müssen.

In den Appendices veröffentlicht W. eine Reihe neu aufgefundener Dokumente. Der chronologische Index aller bisher aufgefundenen Dokumente und die hervorragende Bibliographie sind weitere Verdienste des Buches.

Der 167 Abbildungen umfassende Tafelteil macht in guten Aufnahmen mit dem Werk des Meisters vertraut. Besonders nützlich ist die Wiedergabe von 12 Originalsignaturen, sowie die Gegenüberstellung von Kursivsignaturen aus Kontrakten mit später zugefügten Unterschriften auf Zeichnungen. Die Aufnahmen der plastischen Figuren „Hl. Petrus“ und „Hl. Paulus“ aus Lebrija sind mit hohem Augenpunkt getätigt worden, ohne zu berücksichtigen, daß die Figuren hoch oben im Attikageschoß des Retabels angebracht und daher auf starke Übersicht berechnet sind: so

werden ihre eigentlichen plastischen Akzente unterschlagen und verfälscht. Die Büsten von Adam und Eva bildet W. aus der Kavalierspersion gesehen ab, obwohl dieselben für Hochanbringung in den Nischen des Triumphbogens der Kathedrale bestimmt und daher auf Untersicht berechnet sind. Wünschenswert wäre die bildmäßige Vorstellung der verlorenen Gemälde Canos gewesen, die nur in Kopien erhalten sind.

Halldor Soehner

TOTENTAFEL NIKOLAUS IRSCH †

Am 15. Oktober 1956 verstarb in Trier Domkapitular Monsignore Professor Dr. Nikolaus Irsch. Sein Heimgang hinterläßt eine schmerzlich empfundene Lücke. Er war ein Wissenschaftler von hohem Rang, der über ein umfassendes Allgemeinwissen verfügte und einem Humanisten im besten Sinne des Wortes glich. Sein Spezialforschungsgebiet war die rheinische Kunstwissenschaft und die trierische Kirchengeschichte.

Geboren in Trier am 30. November 1872, wuchs er im Schatten des Domes auf. Die Sancta Treveris weckte in ihm schon früh den Sinn für geschichtliche und künstlerische Fragen. Zunächst allerdings verlief sein Leben ganz im Rahmen des katholischen Theologen, der nach der Ausbildung im Priesterseminar zu Trier sich Seelsorgaufgaben widmete. Er wurde Kaplan in St. Wendel (1896 – 98) und Ahrweiler (1898 – 1900) und Pfarrvikar in der Arbeiterpfarre Landsweiler-Reden (1900 – 1906), dann nach abgelegtem philologischem Examen Religionslehrer in Prüm und Ahrweiler.

Zum Studium der Kunstgeschichte kam er erst, als er 1908 am Oberlyzeum der Ursulinen in Ahrweiler den Kunstunterricht übernehmen mußte und sich dadurch angeregt fühlte, seine Kenntnisse in diesem Zweig der Wissenschaft zu vertiefen. Er besuchte das Seminar von Paul Clemen und promovierte am 1. März 1928 an der Universität Bonn „Summa cum laude“. Seine Dissertation „Die Trierer Abteikirche St. Matthias und die trierisch-lothringische Bautengruppe“ erschien 1927 als Ehrengabe an die Abtei St. Matthias zu ihrem 800jährigen Jubiläum.

Die Arbeit muß als bedeutende wissenschaftliche Leistung gewertet werden, weil sie nicht nur als Monographie der kunsthistorisch wichtigen Kirche St. Matthias anzusehen ist, sondern auch als erstmalige Darstellung der trierisch-lothringischen Bautengruppe im 12. Jahrhundert, die im einzelnen analysiert und in ihren zugehörigen Bauten zusammengefaßt wird. Irschs Haupt- und Lebenswerk ist sein Buch „Der Dom zu Trier“, das 1931 in der von Paul Clemen herausgegebenen Reihe „Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz“ erschien. Deutschlands ältestes Gotteshaus hat in diesem Werke eine seiner Würde und Bedeutung entsprechende Darstellung gefunden. Irsch zeigt sich hier nicht nur als ausgezeichnete Interpret der kunstgeschichtlichen Entwicklung des Baues und seiner Ausstattung, sondern auch als hervorragender Kenner der gesamttrierischen Kunst- und Kirchengeschichte.

Namhafte Teile steuerte er ferner zum Inventarisationsband „Die kirchlichen Denkmäler der Stadt Trier“ (1938) bei, besonders über St. Matthias, St. Maximin und St.

Simeon. Für die von der „Römisch-germanischen Kommission des deutschen archäologischen Instituts“ geplante große Publikation der Porta nigra hatte er die Darstellung der Schicksale des Bauwerkes in der nachrömischen Zeit übernommen. Das Manuskript dazu liegt fast druckfertig vor.

Weitere Ergebnisse seiner Forschungen legte er in zahlreichen Artikeln wissenschaftlicher Zeitschriften und Zeitungen nieder, so über die Bischofsgräber im Dom (1924 und 1931), über den früheren Orgelbau im Westchor (1926) und über das Ivodenkmal im Dom (1926), ferner über die Deckengemälde in der Paulinuskirche (1931), über die figürlichen Darstellungen in den Schlußsteinen zu St. Matthias (Manuskript), über die Ausgrabungen am Simeonskloster (1929) und über das Bildnis des hl. Simeon (1952). Ausgezeichnete kunsthistorische Untersuchungen sind seine Artikel über die „Spätestromanische Madonna“ im Diözesanmuseum (1927), „Unbekannte Kunst von der Saar“ (1927) und „Die Kunstwerke in Mettlach“ (1929), ferner die Artikel „Romanische Kunst im Saargebiet“ im Band „Saarland“ der Zeitschrift des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz 1929 und „Die mittelalterliche und neue Kunst in Trier und im trierischen Gebiet nach ihren Einflußquellen“ in der Festnummer des Pastor bonus zur Generalversammlung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst 1929 in Trier.

1924 übernahm Nikolaus Irsch die Leitung und wissenschaftliche Auswertung des Diözesanmuseums; er vermehrte während seiner langjährigen Tätigkeit (bis 1952) dessen Bestände wesentlich und bereitete einen wissenschaftlichen Katalog vor, der bei Ausbruch des Krieges 1939 fast fertig zum Druck vorlag.

Seit seiner Ernennung zum Domkapitular (1934) und Diözesankonservator (1938) lag das Schwergewicht seiner Arbeit in der Bautätigkeit und Kunstbetreuung des Bistums Trier. Sie wurde besonders schwer und verantwortungsvoll nach den Zerstörungen des Krieges 1939/1945, die sich im Bistum vor allem an der Grenze verheerend auswirkten. Als er 1952 wegen Krankheit sein Amt in jüngere Hände legte, war ein Großteil des Wiederaufbaues durchgeführt. An seiner Weiterführung und anderen künstlerischen Aufgaben nahm er als Mitglied der Diözesanbaukommission jedoch noch bis zu seinem Tode teil.

Seit 1924 war er auch Mitglied der Rheinischen Provinzialkommission für Denkmalpflege, und 1947 ernannte ihn der Denkmalrat für das Land Rheinland-Pfalz zu seinem Vorsitzenden (bis 1952).

Seinen Lebensabend verbrachte er in der schönen Kurie Domfreihof 2, die Kurfürst Johann Philipp von Walderdorff als Domkapitular im 18. Jahrhundert von Johannes Seiz erbauen ließ und die im Volksmund „Geel Box“ heißt. Dort kehrten Gelehrte und Künstler zu häufigen Besuchen, bei denen er sich als Meister des geistreichen Gesprächs erwies, gerne ein. Sie werden ihn alle in ehrender und dankbarer Erinnerung bewahren.

Alois Thomas

(Ein Schriftenverzeichnis erscheint in der nächsten Nummer der „Vierteljahresblätter der Trierer Gesellschaft für nützliche Forschungen“).

AUSSTELLUNGSKATALOGE UND MUSEUMSBERICHTE

Bautzen

Reiseskizzen, Aquarelle und Plastik von Reinhold Langer, E. A. Mühler, Georg Nerlich, Heinz Röcke. Ausstellung Stadtmuseum Bautzen, 24. Februar bis 25. März 1957. (Hrsg. vom Stadtmuseum Bautzen, Katalogbearbeitung und Gestaltung: Georg Nerlich ... Geleitwort: Eva Schmidt). Bautzen 1957, 8 Bl. m. 12 Abb.

Düsseldorf

Bronzen und Bilder von Marino Marini. Ausstellung Galerie Alex Vömel 10. März - 30. April 1957. Einf. von Christoph Bernoulli. Düsseldorf 1957, 5 Bl. m. 6 Abb., 2 S. Taf., 2 Umschlag-S. Taf.

Hamburg

Italienische Zeichnungen 1500 - 1800. Ausstellung aus den Beständen des Kupferstichkabinetts der Hamburger Kunsthalle, Februar - April 1957. Einf. v. Alfred Hentzen. Hamburg 1957, 2 Bl. 36 S., 28 S. Taf.

Homburg/Saar

„Arbeiter in Hütten und Gruben“. Plastiken u. Entwurfszeichnungen von Fritz Koelle. Museum der Stadt Homburg in Verbindung mit der Volkshochschule u. d. DGB Saar, Ortsausschuß Homburg, Februar 1957. Hrsg.: Museum der Stadt Homburg/Saar, Gestaltung und Beitrag: „Das Motiv der Arbeit i. d. Bildenden Kunst“ v. Wilhelm Weber, Beitrag: „Fritz Koelle“ v. Norbert Lieb. Homburg/Saar 1957, 49 S. m. 29 Abb., 1 Umschlagtaf.

Leipzig

Max Klinger zum 100. Geburtstag. Hrsg. vom Museum der Bildenden Künste zu

Leipzig (Beitr.: Johannes Jahn: Max Klinger als Maler und Bildhauer; Paul Angerholm: Max Klinger als Graphiker. Leipzig 1957, 20 S. m. 9 Abb. 1 Umschlagtafel.

München

Kandinsky (Gabriele-Münter-Stiftung) u. Gabriele Münter. Werke aus fünf Jahrzehnten. Ausst. Städt. Galerie München, 19. Februar bis 31. März 1957. Einl. von Hans Konrad Röthel. München 1957, 11 Bl., 32 S. Taf., 1 Umschlagtafel.

Rembrandt-Zeichnungen. Ausst. d. Staatl. Graphischen Sammlung München mit Leihgaben der Kupferstichkabinette in Amsterdam, Berlin, Hamburg, Rotterdam, Stockholm sowie aus Privatbesitz. März 1957. Bearb. von Wolfgang Wegner. Einführung von Peter Halm. München, Prestel-Verlag 1957, 24 S., 32 S. Taf.

Münster

August Macke, Gedenkausstellung zum 70. Geburtstag. Ausstellung Westf. Landesmuseum 27. Januar - 10. März 1957. Veranstalter: Westfälischer Kunstverein, Westfälische Wilhelmsuniversität, Landesmuseum für Kunst- und Kulturgesch. Münster. Bearb. des Kat. Carl Bänfer. Geleitwort: Hans Eichler; Textbeiträge von P. Schade, S. J., Max Imdahl, Walter Holzhausen, Carl Bänfer. Münster 1957, 68 S. mit 10 Abb., 28 S. Taf., Umschl.-Taf.

Wuppertal

Otto Dix. Ausst. Kunst- u. Museumsver. Wuppertal, 3. Februar bis 10. März 1957. Einführung v. Harald Seiler. Wuppertal 1957, 30 S. m. 17 Abb.

Zürich

Sammlung Ragnar Moltzau, Oslo. Ausst. Kunsthaus Zürich, 9. Februar bis 31. März 1957. Einl.: René Wehrli. Zürich 1957. 52 S., 2 Faltbl. m. 38 Abb.

WANDERAUSSTELLUNGEN

Darmstadt, Duisburg, Essen u. a.

Johannes Molzahn. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik. Ausst. Hess. Landesmuseum Darmstadt 5. 8. – 23. 9. 1956. Städt. Kunstmuseum Duisburg Oktober-November 1956, anschl. Folkwang-Museum Essen u. a. Vorw. u. Einf. v. Erich Wiese. Darmstadt 1956. 36 S. m. 17 Abb. i. Text.

Dresden, Chemnitz, Berlin

Paul Wilhelm zum 70. Geburtstag. Gemälde, Aquarelle. Ausst. Staatl. Kunstsammlungen Dresden 29. 7. – 10. 9. 1956. Städt. Kunstsammlungen Karl-Marx-Stadt 6. 10. – 11. 11. 1956. National-Galerie Berlin 15. 12. 1956 – 15. 2. 1957. Einf. v. Henner Menz. Dresden 1956. 1 Tit.-Taf., 4 Bl., 22 S. Taf.

Dresden, Weimar, Schwerin, Leipzig, Berlin

Rembrandt, Radierungen, Zeichnungen. (Wander-) Ausstellung d. Lucas-Cranach-Kommission beim Ministerium f. Kultur der D. D. R. (Vorw. v. Johannes Jahn, Einf. v. Walter Scheidig): Dresden vom 24. Juni – 29. Juli 1956, Weimar v. 5. August – 1. Sept., Schwerin v. 9. Sept. – 7. Okt., Leipzig v. 4. Nov. – 9. Dez. 1956. Erfurt 1956, 86 S., 1 Bl., 62 S. Taf.

Graz, Wien, Salzburg

Johann Bernhard Fischer von Erlach-Ausstellung 1956/1957. Veransth. v. d. Johann Bernhard Fischer von Erlach-Gesellsch. i. Auftrag des Bundesministeriums für

Handel und Wiederaufbau u. d. Bundesministeriums f. Unterricht aus Anlaß der 300. Wiederkehr des Geburtstages von Johann Bernhard Fischer von Erlach. Wien-München 1956. XXII u. 242 S., 48 S. Taf., 1 Beil.

Hannover, Bremen, Mannheim, Frankfurt/M., Essen, Flensburg

Friedrich Karl Gotsch 1919 – 1955. Ausst. Kestner-Gesellschaft, Hannover. Kunsthalle Bremen. Städt. Kunsthalle Mannheim. Kunstverein Frankfurt a. M. Museum Folkwang, Essen. Kunstverein Flensburg im Städt. Museum. Kunstforeningen Kopenhagen. Düsseldorf 1956. 11 Bl. m. 15 Abb., 2 S. Taf.

Hannover, Stuttgart, Berlin, Hamburg, Nürnberg, Köln

Hans Hartung. Ausst. Kestner-Gesellschaft 26. 1. – 3. 3. 1957. Einf. v. Werner Schmalenbach. Hannover 1957. 44 S. m. 24 Abb. (Kat. Nr. 4 d. Ausstellungsjahres 1956/57). Stuttgart, Württ. Staatsgalerie; Berlin, Haus am Waldsee; Hamburg, Kunsthalle; Nürnberg, Germanisches National-Museum; Köln, Kunstverein.

Leverkusen, Freiburg i. Br.

Robert Delaunay. Ausst. Städt. Museum Morsbroich 7. 6. – 19. 8. 1956. Kunstverein Freiburg i. Br. 22. 7. – 19. 8. 1956. Vorw. v. Curt Schweicher. Leverkusen 1956. 3 Bl., 12 S. Taf., 1 Umschl.-Taf.

Traunstein, Bad Reichenhall

Internationale Ausstellung 1956 Künstlergruppe „Roter Reiter“ August-September. Kataloggestaltung Karl Hanf. Tittmoning-Traunstein 1956. 1 Tit.-Taf., 10 Bl., 34 S. Taf.

AUSSTELLUNGSKALENDER

ALTENBURG/Thür. Staatliches Lindenbaumuseum. April 1957; Christliche Kunst. - Im Kupferstichkabinett: Arbeiten von Heinz Olbrich.

BERLIN Galerie Meta Nierendorf. 11. 3.-10. 5. 1957; Werke von Otto Mueller. Galerie Gerd Rosen. April 1957; Arbeiten von Erich Buchholz.

Rathaus Wilmersdorf. Bis 9. 4. 1957; Druckgraphik und Malerei von Gerda Rotermond und Hans Szym.

Haus am Waldsee. Bis 21. 4. 1957; Fünf Berliner Maler (Arno, Bachmann, Bergmann, Kögler, Winter-Rust).

Kunstkabinett Wirnitzer. Bis 20. 4. 1957; Neue Arbeiten von Otto Eglau.

Staatl. Museen, Kupferstichkabinett, Museumsinsel. Bis 2. 6. 1957; Druckgraphik und Zeichnungen von Otto Schubert.

Galerie Schüler. Bis Mitte April 1957; Aquarelle von Eduard Bargheer.

Kunstamt Charlottenburg. Bis 13. 4. 1957; Ausstellung junger Künstler (2. Folge): Joachim Dunkel, Heinrich Eugen und Wilhelm Götz-Knothe.

BERN Kunstmuseum. Bis Anfang Mai 57; Werkausstellung Friedrich Traffelet (1897-1954).

BRAUNSCHWEIG Städt. Museum. Bis Ende Juni 1957. Alte Braunschweiger Fayencen, Goldschmiede- und Lackarbeiten aus eigenen Beständen.

Haus Salve Hospes. 28. 4.-26. 5. 1957; Arbeiten von Wilfried Reckewitz und Willi Schubert.

BREMEN Kunsthalle. Bis 28. 4. 1957; Arbeiten von Gerhard Marcks. - 28. 4.-26. 5. 1957; Gemälde und Handzeichnungen von Johann Heinrich Füssli.

Paula-Becker-Modersohn-Haus. 6. 4.-30. 4. 1957; Mensch - Arbeit - Technik.

BOCHUM Städt. Ausstellungsräume. Bis 21. 4. 1957; „Die Passion“ von Otto Pankok.

CELLE Schloß. Dauerausstellung; Niederländische Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts. - 7. 4.-7. 7. 1957; Porzellan als Kulturspiegel.

CHEMNITZ (KARL-MARX-STADT) Städt. Kunstsammlungen. Bis 28. 4. 1957; Zeichnungen und Aquarelle von Prof. Bert Heller und Walter Münze.

DORTMUND Museum am Ostwall. Bis 22. 4. 1957; Form - Farbe - Fertigung.

DRESDEN Staatl. Kunstsammlungen. In der Graphischen Sammlung. Bis 30. 4. 1957; Werke von Ferdinand Rayski.

DUSSELDORF Kunstverein. April 1957; Arbeiten von Bernard Buffet. Kunst antiquariat C. G. Boerner. April 1957; Handzeichnungen aus vier Jahrhunderten.

Kunstmuseum. Bis 14. 4. 1957; Johann Heinrich Füssli (1741-1825).

FRANKFURT/M. Göppinger Galerie. Ab 2. 3. 1957; Puppenspiele, alt und neu.

Kunstverein. 13. 4.-5. 5. 1957; Bühnenskizzen von Kurt William Kempin.

Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath. April 1957; Kollektivausstellung Kurt Federlin.

Zimmergalerie Franck. April 1957; Arbeiten von Horst Egon Kalinowski.

Galerie am Dom. April 1957; Zeitgenössische Gebrauchsgraphik.

FREIBERG i. S. Stadt- und Bergbaumuseum. 18. 4.-30. 6. 1957; Farbige Druckgraphik Dresdner Künstler.

GORLITZ Städt. Kunstsammlungen. Bis 5. 5. 1957; Polnische Plakatkunst der Gegenwart.

HAGEN Städt. Karl-Ernst-Osthaus-Museum. 7. 4.-5. 5. 1957; Arbeiten des Malers Werner Scholz.

HAMBURG Kunstverein. Bis 14. 4. 1957; Plastiken von Richard Haizmann und Gemälde von Karl Ballmer.

Museum f. Völkerkunde und Vorgeschichte. April 1957; Hamburger Künstlerchaft e. V. 18. 4.-12. 5. 1957; Eskimo-Ausstellung.

HAMELN Kunstkreis. Bis 14. 4. 1957; „Maler auf großer Fahrt 1956.“

HANNOVER Kestner-Gesellschaft. Bis 22. 4. 1957; Arbeiten von Gustave Singier.

KAISERSLAUTERN Pfälz. Landesgewerbeanstalt. Bis 23. 4. 1957; Arbeiten von Friedrich Vordermberge-Gildewart.

KASSEL Städt. Kulturhaus. Bis 21. 4. 1957; Malerei von Franz Frank und Plastik von Joachim Utech.

KIEL Rathaus. Ausstellungssaal. 28. 4.-26. 5. 1957; Photoausstellung.

KOLN Kunstverein. 6. 4.-5. 5. 1957; Arbeiten von Ferenc Varga.

KREFELD Kaiser-Wilhelm-Museum. März 1957; Gemälde von Yvonne Ehrentraut (Krefeld). - Zeitprobleme in der Laienmalerei. - Im Graphischen Kabinett: Farbige Landschaften um 1900.

LEIPZIG Museum der Bild. Künste. 6. 4.-5. 5. 1957; Mexikanische Graphik.

LINDAU Gesellschaft der Kunstfreunde. Bis 10. 4. 1957; Werke von Ernst-Ludwig Kirchner.

LUBECK Museum. 7. 4.-2. 6. 1957; Meister des japanischen Farbenholzschnittes.

MÜNCHEN Haus der Kunst. Ab 19. 3. 1957; Fernand Léger.

Galerie Wolfgang Gurlitt. Bis 16. 4. 1957; Arbeiten von Rudolf Belling, Erasmus von Jakimow, Erica Maria de Reyless. Im Graph. Kabinett: Aquarelle und Zeichnungen von Eric Godal.

Kunstkabinett Otto Stangl. April 1957; Expressionisten-Grafik.

Antiquariat Vetter. Ab März 1957: Farbige Naturdrucke des 18. Jahrhunderts.

MÜNSTER/Westf. Landesmuseum. 15. 4. - 19. 5. 1957; Japanische Holzschnitte (Slg. Theodor Scheiwe).

OFFENBACH/M. Klingspor-Museum. 7. 3. - 4. 4. 1957; Arbeiten von Otto Rohse. - Ab 12. 4. 1957; Mathey-Ausstellung. 40 Jahre Buchkunst - Graphik - Malerei.

ROSENHEIM Städt. Kunstsammlung (Max-Bram-Stiftung). 14. 4. - 12. 5. 1957; Gedächtnisausstellung für Georg Sauter.

ROTTERDAM Museum Boymans. Bis 28. 4. 1957; "Beeldend Aardewerk".

SCHLESWIG Landesmuseum, Schloß Gottorf. 14. 4. - 26. 5. 1957; Graphik der "Brücke" 1905 - 1913.

SOLINGEN Dtsch. Klingenmuseum. 18. 4. - 23. 6. 1957; 11. Bergische Kunstausstellung.

STUTTGART Staatl. Kunstsammlung. Bis 14. 4. 1957; Arbeiten von Hans Hartung.

Höhenpark Killesberg. Bis 28. 4. 1957; Gemeinschaftsausstellung Stuttgarter und Dresdener Künstler.

ULM Stadtmuseum. 7. 4. - 5. 5. 1957; "Finnland - Kunst in Handwerk u. Industrie". WARTHAUSEN bei Biberach/Riß. Auf dem Schloß wird am 14. 4. 1957 ein Ikonenmuseum eröffnet.

WEIMAR Graph. Sammlungen i. Schloßmuseum. Ab 9. 4. 1957; Werke von Max Klinger.

WIESBADEN Städt. Museum. 7. 4. - 30. 6. 1957; "Lebendige Farbe - Couleur Vivante", eine Ausstellung von je 8 deutschen und französischen tachistischen Malern.

WUPPERTAL Kunst- und Museumsverein. 7. - 28. 4. 1957; Josef Faßbaender und Hann Trier.

Studio für neue Kunst. Bis 21. 4. 1957; Heinz Hinkes.

ZUSCHRIFT AN DIE REDAKTION

In der Besprechung des Buches über die Gemälde Bruegels von Fritz Grossmann (Kunstchronik, Januar 1957, S. 20) findet sich die Feststellung, daß die Fassung des Bethlehemitischen Kindermords von Bruegel in Hampton Court „bereits 1946 gereinigt und von den entstellenden Übermalungen befreit worden ist. Die Abbildungen des Gemäldes (bei Grossmann) geben ebenfalls den alten Zustand wieder...". Daß die in dem neuen Bruegel-Buch abgebildeten Aufnahmen nach der Reinigung von 1946 gemacht worden sind und daß sie den gegenwärtigen Zustand des Bildes wiedergeben, ist ohne weiteres bei Vergleich mit älteren Aufnahmen und der Berücksichtigung des Bildes selbst zu sehen. 1946 wurden nämlich bloß die störendsten Übermalungen beseitigt, und auch seither wurde aus verschiedenen Gründen, vor allem wegen des durch eine eingehende Röntgenuntersuchung enthüllten, überaus schlechten Erhaltungszustandes zahlreicher originaler Partien von einer weiteren Reinigung vorläufig abgesehen.

Fritz Grossmann

REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen sowie um die Einsendung von Katalogen und Museumsberichten für die regelmäßig erscheinende Bibliographie. Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen. Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

Redaktionsausschuß: Prof. Dr. Ernst Gall, München; Direktor Dr. Peter Halm, München; Prof. Dr. Ludwig H. Heydenreich, München; Prof. Dr. Wolfgang Lotz, Poughkeepsie, N. Y. - Verantwortlicher Redakteur: Dr. Florentine Mutherich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Arcisstraße 10. Verlag Hans Carl, G. m. b. H., Nürnberg (Dr. Hans Carl, Verleger, 75%; Dr. Fritz Schmitt, Verlagsbuchhändler, Rückersdorf, 12,5%; Dr. Gerda Carl, Feldafing, 12,5%). - Erscheinungsweise: monatlich. - Abonnementspreis: Vierteljl. DM 5,25, Preis der Einzelnummer DM 2,-, jeweils zuzüglich Porto und Zustellgebühr. - Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage; Anzeigenleiter: E. Reges. - Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abhofach. Fernruf Nürnberg 2 65 56. - Bankkonto: Südd. Bank AG., Filiale Nürnberg; Postscheckkonto: Nürnberg Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). - Druck: Albert Hofmann, Nürnberg, Jagdstraße 10.